

С. А. Гончаров

83-8
7657 ТВОРЧЕСТВО ГОГОЛЯ

В РЕЛИГИОЗНО-

МИСТИЧЕСКОМ

КОНТЕКСТЕ

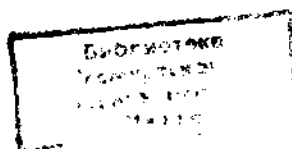


ББК 83.3 (2 Рос=Рус)
Г 65

5-85 Печатается в соответствии с решениями
кафедры русской литературы и Редакционно-
издательского совета РГПУ им. А.И.Герцена

Рецензенты: канд. филол. наук, ст. научн. сотр. *М.Н.Виралайнен*
(Институт русской литературы РАН), канд. филол. наук., доц.
А.Х.Гальденберг (Волгоградский пединститут)

735338



Гончаров С.А.

Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте: Моно-
графия. - СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И.Герцена, 1997. - 340 с.

ISBN 5-8064-0001-8

В монографии исследуется творчество Гоголя в контексте различных религиозно-мистических традиций, восходящих к поздней античности и средневековью. Прослеживается динамика творчества Гоголя от поэмы "Ганц Кухельгартен" до "Выбранных мест из переписки с друзьями", соотношенная с кругом учительных традиций средневековья и барокко. Творения Иоанна Златоуста, Василия Великого, Иоанна Лествичника, Григория Сковороды, Беме, Порредджа и др. рассматриваются как необходимый контекст понимания проповеднического пафоса Н.В.Гоголя и особенностей его поэтики. Раскрываются многоаспектные и многоуровневые связи моральной философии, эстетики слова, поэтики жанра художественной и духовной прозы Гоголя с древней культурой.

Книга адресована студентам, аспирантам и преподавателям русской литературы.

Г-4603020101-98-7

ББК 83.3 (2 Рос=Рус)1

ISBN 5-8064-0001-8

©С.А.Гончаров, 1997
©В.В.Бабник, В.А.Буханов, оформление
обложки, 1997
©Издательство РГПУ им. А.И.Герцена,
1997

ВВЕДЕНИЕ

В последние годы в отечественном литературоведении стало формироваться направление, связанное с осмыслением проблем соотношения светской и религиозной культур в эпоху нового времени. Коллективные исследования на тему "Евангелие и русская литература нового времени" или "Христианство и русская литература" сегодня стали привычными для научных сборников и конференций. Период интенсивного публицистического осмысления данной темы стал явно завершаться, уступая место историческому и теоретическому исследованию.

Важнейшей предпосылкой теоретического осмысления проблемы становится исследование литературного творчества писателей, в ряду которых Гоголь занимает важнейшее место. Мысль о том, что его творчество связано с кругом древних и новых религиозно-учительных традиций, не нова. Сформировалась она давно, и сегодня ее можно считать общепринятой. Достаточно серьезная традиция изучения Гоголя как писателя религиозного типа (А.Вольнский, В.Зеньковский, К.Мочульский, Дм.Чижевский и др.) активно формировалась в начале XX века преимущественно как традиция изучения христианской идеологии Гоголя. Сегодня она оказалась востребованной и актуальной. Именно поэтому динамика изучения творческой и жизненной биографии писателя в последние годы последовательно ориентировалась на включение его в контекст христианской культуры как церковной, так и внецерковной религиозности (Л.Амберг, Е.Анненкова, Ю.Барабаш, М.Вайскопф, В.Воропаев, А.Гольденберг, И.Есаулов, Р.-Д.Кайль, В.Котельников, В.Кривonos, Е.Смирнова, Л.Тикош, Х.Шрайер, С.Шпикер и др.). И

если раньше христианская культура учитывалась применительно к позднему творчеству, а именно - к "Выбранным местам из переписки с друзьями", в котором религиозная проблематика представлена эксплицитно, то в последние годы она стала постепенно составлять необходимый контекст зрелого и даже раннего творчества писателя. Это существенно стало менять представление о динамике творческого пути Гоголя.

В свое время открытая тематизация религиозно-церковных аспектов в письмах 40-х гг., "Выбранных мест", "Авторской исповеди" и других текстах писателя породила концепцию, согласно которой творчество второй половины 40-х гг. резко противопоставлялось более раннему творчеству как столкновение художества и религиозно-дидактической тенденции. При внешней очевидности такой схемы в последнее время она претерпевает существенные корректировки теперь уже в пользу гармоничного соотношения раннего и позднего Гоголя: позднее творчество рассматривается как логический итог развития, в котором нет кардинального отхода от ранних творческих принципов.

Разумеется, проблема заключается не в том, чтобы примирить раннего и позднего Гоголя и связать две точки пути прямой линией христианского восхождения. Гораздо важнее попытаться исследовать само движение на уровне изменений его поэтической системы, соотносимой с религиозно-мистическими интенциями различного порядка, многоликой религиозно-учительной культурой, которая вдохновляла писателя не только идеологически, но и дискурсивно, самым способом мышления и словесного оформления, иначе говоря, своей риторической практикой, имевшей для Гоголя особое значение. Решение этой задачи важно не только по отношению собственно к поэтике Гоголя, оно позволяет более конкретно говорить о сложной природе религиозности писателя.

В этой связи особо следует отметить продуктивность исследовательских подходов, ориентированных на анализ поэтической системы Гоголя и учитывающих ценностный идеологический аспект в соотношении со словесной природой религиозно-учительной культуры, ее особой риторикой и литературностью. Круг таких работ в последние несколько лет заметно увеличился (Е.Анненкова, П.Бухаркин, М.Вайскопф, А.Гольденберг, В.Кривонос, С.Шпикер и др.), при этом знаменательно стремление к анализу конкретных аспектов сопоставления (с евангельскими притчами, древнерусскими дидактическими жанрами, гностическими сюжетами и мотивами и т.д.). Однако еще нельзя сказать, что эти сопоставления приобретают характер системы, что полно и целостно описана сама поэтическая система Гоголя в обширном контексте различных религиозно-мистических традиций, что определены дискурсивные инстанции, трансформированные в нарративную стратегию писателя и определяющие важнейшие черты его художественной системы.

Проблема осложняется еще тем фактом, что в настоящее время не очерчен достаточно полный круг актуальных контекстов и возможных аспектов анализа, которые должны попадать в поле зрения исследователей. И если пафос преображения и духовные устремления учительной культуры, определяющие важнейшие черты гоголевского мировоззрения, его житиетворческие задачи, тип писательского и бытового поведения, освещены в гоголеведении значительно полнее, то особенности поэтической системы (не только на уровне темы и сюжета), художественная антропология Гоголя в контексте религиозно-учительных и мистических традиций только начинают описываться. Одна из сложностей связана с тем, что не отработаны анализ и интерпретация, предметом которых является "перевод" идеологии, идеологического (религиозного, философского) дискурса в поэтическую систему. Это одна из

фундаментальных историко-литературных и теоретических проблем не только современного гоголеведения, но и литературоведения в целом.

Вообще вопрос о дидактизме русской литературы и ее связях с различными учительными системами, церковной и внецерковной религиозностью, вопрос о соотношении идеологии и поэтики и шире - вопрос о соотношении духовной и светской культуры в эпоху нового времени требуют целого корпуса серьезных исследований. Специальное разграничение в идеологическом и поэтическом плане трансформации церковной и внецерковной религиозности в творчестве Гоголя может быть поставлено отдельной задачей будущих исследований. Отметим только один принципиальный момент - границей, соединяющей церковную и внецерковную религиозность, явился мистицизм, имевший различное понимание в сферах церковной и внецерковной религиозности.

Как и на каких уровнях религиозное мирозерцание Гоголя, пронизанное мистическими интуициями, отражается в поэтической системе? Влечет ли это за собой особую концепцию человека и особые способы его изображения? Целый ряд проблем возникает при соотнесении религиозно-мистической системы с фольклорно-мифологической в творчестве Гоголя. Это соотношение также практически не исследовано и неизбежно встает перед исследователями его творчества. Поэтому многоуровневые связи поэтики Гоголя с религиозно-учительной культурой, отдельными аспектами фольклорно-мифологической традиции, художественная антропология Гоголя стали главным предметом анализа в данной монографии.

Эта книга выросла из серии предшествующих работ, написанных автором в 1992-1997 гг., однако она не появилась бы без поддержки первого ее читателя - Ольги Михайловны Гончаровой.

ГЛАВА I

РОМАНТИЧЕСКАЯ МЕТАФИЗИКА И МИФОЛОГИЯ В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ ГОГОЛЯ

Гоголь начинает свой путь в литературе как романтик, стремительно осваивающий общесвропейскую энциклопедию романтизма, специфика которого, как блестяще показал уже В.М.Жирмунский, состояла прежде всего в том, что он был "своеобразной <...> формой развития мистического сознания"¹. Актуализованное в культуре романтизма влиянием античного платонизма и неоплатонизма, средневекового и более позднего мистицизма разного толка (Платон, Плотин, Гемстергейс, Беме, Сведенборг, Сен-Мартен, Пордедж и др.), оно и сформировало основополагающие идеи и концепции этики, эстетики, философии и художественного творчества романтиков, как западноевропейских, так и русских². Романтизм, таким образом, представляет собой первый наиболее существенный опыт взаимодействия светской и духовной культуры в эпоху нового времени. Универсализующий характер романтических интенций заставляет нас увидеть в указанных явлениях не только историко-культурный и биографический контекст, в котором развивается творчество отдельного писателя, но осознать его как явление и соположенное, и внутрисложенное его творческим инициативам, его художественному мышлению. Вне этого контекста невозможно адекватно прочесть не только риторику романтиз-

ма, но и его сюжетику, мотивику, ключевые темы, а в конечном итоге и его динамику.

Восприятие Гоголем литературного мистицизма соотносилось с тем мистическим чувством, которое первоначально формировалось биографически. Экзальтированная религиозность матери, смерть брата Ивана и отца произвели впечатление, которое порождается от соприкосновения с таинственной запредельностью сверхчувственного мира. Немалое значение имел и тот факт, что общеевропейская мистическая культура преломлялась у Гоголя сквозь метафизические интуиции и религиозные чувства человека культуры пограничной, в которой причудливо сочетались низовые традиции народной религиозности с религиозностью церковной. Обстоятельства рождения, особенности воспитания и образования Гоголя в Малороссии определили бикультурность его ориентаций, несовпадение с границами какой-то одной культуры. Исходно заданная лиминальность Гоголя как культурно-исторического типа (не малоросс и не великоросс) во многом определила его творческую иррефлексивность³, которая давала место "арабескному" сочетанию полярностей и одновременно производила впечатление эклектического взаимодействия принципов разных поэтических систем⁴. В частности, исключительная интертекстуальность "Ганца Кюхельгартена", уже давно отмеченная в исследованиях, несет в себе отпечаток не только ученичества, но и разноприродности элементов складывающейся поэтической и идеологической системы Гоголя (конечность земной идиллии сочетается с бесконечностью, порождаемой романтической натурфилософией и метафизикой). Неслучайно идея синтеза, общая для романтизма, стала определяющей в творчестве Гоголя. За напряженными поисками примирения, согласования, слияния в самых разных аспектах их воплощения изначально стоит не только эстетическая или этическая, а прежде всего ре-

лигиозно-мистическая проблема отношения земного и небесного.

Ранние религиозно-мистические переживания и концептуализации Гоголя, связанные с представлениями о сущности мира, концентрируются вокруг излюбленных романтических тем природы и любви, которые можно рассмотреть как комплекс мистических и мифологических мотивов и идеологических ориентаций. Такой подход позволяет раскрыть важнейшие черты его поэтической системы, подвергшейся кардинальной трансформации уже в пределах первого прозаического цикла "Вечера на хуторе близ Диканьки". Этот мотивный комплекс, получивший в романтизме, особенно в немецком, основательную разработку, составляют соотносимые семантические пары, такие, как "тишина" и "молчание", "сон-душа", "любовь-семья", "мужское и женское", наделенные двойным значением: эмпирическим и метафизическим. Описание мотивных комплексов в обширном и разнообразном религиозно-мистическом контексте не имеет в виду проявление традиции как прямого узкоканального наследования и, соответственно, не строится на стремлении доказать прямые интертекстуальные отношения. В данном случае в этом нет необходимости, так как речь идет по существу об общей для европейского романтизма религиозно-мистической топике, объединенной не только специфической воплощения в нем религиозно-мистического мировосприятия, но и его риторикой. Так ориентирован первый раздел настоящей главы. Разумеется, что описание мотивики в ряде случаев соотносится с особенностями сюжетного построения в той его части, которая позволяет указать на соотношение с контекстом на этом уровне. На это ориентирован следующий раздел главы. Трансформациям и новой нарративной стратегии посвящен ее последний раздел.

МЕТАФИЗИЧЕСКИЙ АСПЕКТ "ТИШИНЫ" И МОЛЧАНИЯ"

В поэтике романтического ландшафта у Гоголя и в его натурфилософии легко вычленяется мотивный комплекс "тишины" и "молчания", составляющий их обязательную часть. Значение этого комплекса отнюдь не факультативно - не только по особой важности в раннем творчестве, но и по его сквозному присутствию в последующем. Его анализ позволит представить некоторые аспекты раннего мистицизма Гоголя и тем самым увидеть отправные точки его движения в сферу религиозно-учительной культуры.

Некоторые, прежде всего демонические, аспекты "тишины" и "молчания" в творчестве Гоголя были уже затронуты Михаилом Вайскопфом в системе продуктивных и глубоких интерпретаций⁵. Как представляется, необходимо обратить внимание на их сакральные аспекты в раннем творчестве, которые делают по контрасту более ощутимыми тенденции аннигиляции метафизического измерения и ведут к апофатическому модусу изображения.

"Тишина", "молчание" и "безмолвие" - понятия, восходящие к библейской традиции, - занимают важнейшее место в различных мистических учениях и знаменуют невыразимость и глубину божественного. В обширной мистической традиции они употреблялись при описании свойств и состояний "внутреннего"/невидимого метафизического мира и "внутреннего человека", источник которых - божественное, не поддающееся никакому определению и восприятию. Входя в состав оппозиции внешнее-внутреннее, видимое-невидимое, эмпирическое-метафизическое, указанные концепты использовались как в мистической антропологии, так и в мистической теософии/натурфилософии для описания "самообнаружения"/"само-реализации" божественного (Единого, Сверхсущностного), как "субботняя вершина шестикратного пути" (Бонавен-

тура). Определение "тихий" - одно из ключевых в мистической традиции в отношении к Богу.

В русской культуре понятия "тишины" и "молчания" осваивались через святоотеческие сочинения, восточно-православную аскетику и исихазм, а также через обширный корпус средневековой и более поздней апофатической теологии и теософии. Ранняя восточно-православная мистика связывает "тишину" прежде всего с "покоем" субботы Господней, наделяя последнюю значением "бесстрастия", "свободы" "разумной души", соединения с Богом, в которой ум делается "совершенно неподвижным в Боге", а само "соединение" в покое знаменовало воскресение ветхого человека. "Молчание" и "тишина" соотносились с "покоем" и с соответствующими исихастскими представлениями, в которых особо подчеркивалось значение "внутреннего безмолвия" и созерцания⁶. Более поздние мистические учения соединяли метафизическую антропологию с метафизической натурфилософией, в которой важное место занимает мистическая космо-топография с центральными признаками "тишины" и "молчания". Соединение антропологии с натурфилософией/теософией открывало широкие возможности для аллегорических манипуляций в литературе романтизма, неравнодушного к идеям всеединства и тождества.

В сфере мирской культуры и литературы указанные понятия активно проявляются вместе с расцветом русской мистики, который начинается с конца XVIII века. Первое издание Добротолюбия Паисия Величковского (1793) - антологии восточно-православной мистики, трактующей "тишину" и "молчание" применительно к "внутреннему человеку", совпадает с активными масонскими переводами и изданиями западноевропейской теософской мистики (сочинений Дионисия Ареопагита, Я.Беме, Сен-Мартена, Дж.Пордеджа⁷, И.Арндта и др.)⁸. В это же время пишет свои сочинения Григорий Сковорода, проповедуя и тол-

кую покой субботы Господней, "преблагословенную субботу" применительно к концепции троемирия, объединенного понятием "тайной действительности невидимого бога". Развитие мистического чувства в конце XVIII - первой трети XIX века особенно сильно связано с внецерковной религиозностью. Этот факт следует учитывать, так как здесь кроется важный момент тех специфических отношений религиозного творчества и церкви, которые предельно усложняют прямолинейную схему отношений литературы и ортодоксального христианства.

В истории своего существования указанные концепты подвергались различным интерпретациям и входили в различные идеологические и семиотические системы. Еще до всплеска мистицизма конца XVIII - начала XIX века "тишина" и "покой" используются в эстетике классицизма в риторической функции возвышенного в одическом жанре. Они знаменовали гражданский мир, благоденствие государства и его подданных, возвращение "златого века"/"сатурнового века". Например, у Ломоносова: "Елисавета к вам приходит, Отраду с тишиной приводит"; у Сумарокова: "Настала тишина драгая, И торжествует ныне мир: Война и брани миновались"⁹. Следует заметить, что, вероятно, немецкие корни образованности Ломоносова рождают и метафизический аспект "тишины" в его "Письме о пользе стекла": "Чудимся быстрине, чудимся тишине, Что Бог устроил нам в безмерной глубине. В ужасной скорости и кунно быть в покое, Кто чудо сотворит, кроме Его, такое?" Отголоски Николая Кузанского, Мейстера Экхарта и Якоба Беме с их представлениями о "глубине", сочетающей "движение" и "покой", здесь ощутимы вполне. Ср. у Экхарта: "Ибо глубина эта - одна безраздельная тишина, которая неподвижно покоится в себе самой, и этим неподвижным движимы все вещи"¹⁰.

"Тишина" выступала сакральным компонентом и в изображении царской особы, которая подобно Творцу

"отраду с тишиной приводит" в земной мир своих подданных. Это вполне соответствует русской средневековой традиции, в которой формула "тишина и покой" "символизировала благоустроенное и благоденствующее государство", а эпитеты "тишайший" и "тихий" входили в сакрализованную царскую титулатуру¹¹. За пределами "государственной" темы "покой и тишина" в одическом жанре знаменовали также 'божий путь' и божественную мудрость. Таковую трактовку обычно предлагала духовная ода, например, Державина: "Блажен, кто Господа боится И по путям Его идет! <...> В дому его нет ссор, разврата, Но мир, покой и тишина" ("Счастливое семейство")¹²; см. также оду Хераскова "Тишина". Собственно метафизический аспект этой формулы до эпохи сентиментализма и русского масонства был актуализован слабо.

Начиная с эпохи сентиментализма и благодаря активной переводческой и самостоятельной литературной деятельности русских масонов "тишина" и "молчание" вошли в активный словарь прозы и поэзии, особенно духовной оды и элегии, где и начинается процесс метафизической семантизации формулы в связи с развитием натурфилософии и вниманием к антропологии, в которые проникают отголоски мистических идей¹³. В сентименталистской натурэстетике и пейзажной поэтике "тишина и покой" входили прежде всего в топос "идеального" и "унылого" пейзажей¹⁴, авторы которых, ориентируясь на аристотелевскую эстетику пяти внешних чувств (обоняние, вкус, слух, зрение, осязание), растворяли метафизическое чувство неизобразимого божественного в пантеистическом переживании красот Природы: "Но там, где нежные цветы От солнечных лучей пестреют <...> И птички хорами поют; Плоды древес зияют златом, Зефиры веют ароматом <...> Там он творца воображает В небесной благодати его" (Н.Карамзин. "Дарования"); "Как мирно, тихо все в Природе! Зефир струит зеркало вод" (Н.Карамзин. "К самому

себе"). Можно сказать, что сентименталистское чувство красоты и гармонии тварного мира соответствует первым двум стадиям/ступеням (чувство и восприятие благости Творца, разлитой в природе, как его "следов" и "зеркала") в лестнице мистического восхождения души. Унылый пейзаж объединял "безмолвие" и "тишину" с чувством "меланхолии" ("Безмолвные дубравы, тихие долины, обитатели меланхолии! к вам стремлюсь душою" - В. Жуковский. "Вадим Новгородский"), которая выступала секуляризованным вариантом гностического томления и печали, выражающих неполноту метафизического бытия персонажа.

Довольно быстро под романтическим пером Жуковского была создана поэтическая метафизика "небесных упований", восходящая в своих словесных формах к апофатической теологии ("незримое", "невыразимое"), стремящейся постичь и пережить "торжественное безмолвие природы", возвышенную тишину и "невыразимое" как 'присутствие невидимого бога' в Природе и душе лирического субъекта. "Присутствие невидимого бога" - одна из мистических формул апофатической теологии (ср., например, с "тайной действительностью невидимого бога" - ключевым понятием Г.Сковороды). У Жуковского, например, этой формулой завершается сказка "Тюльпанное дерево": "Но за столом никто не ел, и все Молчали; и у всех на сердце было Спокойно, как бывает всякий раз, Когда оно почувствует живей Присутствие невидимого Бога"¹⁵. Именно Жуковский стал наиболее последовательным певцом метафизической тишины и безмолвия, соединяя с ними ключевые мотивы гностико-неоплатонической и православно-исихастской традиции. Вне этого контекста поэзия Жуковского теряет свой глубоко религиозный и мистический смысл. Так, например, знаменитая формула Жуковского "незримое очами" может быть соотнесена с высказыванием Оригена: "Тот Бог, который дал закон, дал и евангелие, который создал видимое, произвел

и незримое очами. Видимое и невидимое родственны одно другому, ибо невидимое существо Бога - его вечная сила и Божество становятся видимыми чрез рассматривание его творений"¹⁶. "И лишь молчание понятно говорит" ("Невыразимое") - одна из центральных посылок поэтической апофатики Жуковского, апеллирующая к 'внутреннему языку' души. В отличие от своих современников Жуковский последовательно стремится изобразить ситуацию мистической встречи/контакта, мистической коммуникации, переход эмпирического в метафизическое, восхождение к небесному, напоминающее *anagogicus mos* псевдо-Дионисия Ареопагита, сочинение которого "О Небесной иерархии" было переведено в России в 1786 г. Он изображает лирического субъекта как часть некоего метафизического целого, вся духовная энергия которого направлена на воспоминание/созерцание/ возвращение и воссоединение с этим целым, со своим метафизическим субстанциональным двойником. Элегические переживания разлуки и встречи/контакта ориентируются на мистический контекст идеи соединения/слияния, а мистический психологизм Жуковского, напоминающий исихастскую психотехнику, здесь направлен на высвобождение внутреннего человека, в котором открываются внутренние чувства, возводящие к мгновению мистического созерцания божественного. Это по мистической классификации ступеней "пути к Богу" (например, в изложении св. Бонавентуры) знаменует более сложные фазы (углубления в себя, обретения памяти, трех теологических добродетелей, созерцания невыразимого), нежели восприятие "следов" и "зеркала" божественного. Попутно следует подчеркнуть, что этот лирический сюжет имеет для романтизма основополагающее значение и для Гоголя станет одной из глубинных тем творчества.

Членение мира на эмпирический и умопостижимый/метафизический выдвинуло в центр элегического мира Жуковского важнейшие мистические понятия апофатиче-

ской теологии, идею "невидимого присутствия Бога" и переживания мистического контакта, обставленного идеальными признаками метафизического пространства. Жуковский соединил тишину и молчание с признаками метафизического ландшафта (развоплощая и спиритуализуя пространство) - водой, блеском, сиянием, прозрачностью, зеркальностью и т.п. ("**Все тихо: рощи спят; в окрестностях покой**", "**тихое небес задумчивых светило**" - "Вечер"; "**Все тихо, весело, светло; Все негой сладко дышит; Река прозрачна, как стекло; Едва, едва колышет Листами легкий ветерок**" - "Громобой"). Кроме того, в этот семантический комплекс входят "задумчивость", музыкальные мотивы и мотив мистического зова. "Задумчивость" предшествует контакту с мистическими существами ("**В тени дерев, при звуке струн, в сиянье Вечерних гаснущих лучей <...> Огнем задумчивых очей Задумчивость на сердце наводила**" - "Привидение"; "**Задумчивость подчас <...> Нас к милому стремится <...> Как будто с вышины Спускается приятный Минувшего привет**" - "К Батюшкову. Послание"). Явление "милого привиденья" происходит вечером или ночью, "в сиянье лучей", "при звуке струн". Музыкальный момент при мистической коммуникации сочетается одновременно с тишиной и молчанием. Эти мотивы появляются в окружении сопутствующих мотивов воды/реки, блеска, зеркала, воспоминания/прошлого. Не исключено, что на подобное сочетание мотивов и их метафизическую семантику повлиял не только ранний немецкий романтизм, но и сочинения Беме, Пордеджа и Арндта, которые были популярны в масонских кругах. Во всех случаях вода, стекло, зеркало, отражение, блеск и сияние связаны с метафизикой не-Я и проблемами идентификации земного субъекта переживания.

Поэзия начала XIX века канонизирует поэтическую метафизику Жуковского, однако не воспроизводя ее в таком системном виде. Формулы тишины и безмолвия ти-

ражируются как обязательный поэтизм элегического жанра и вечернего/ночного пейзажа, метафизическая семантика клишируется и употребляется в организации возвышенного прежде всего как риторический знак метафизической "вертикали". Под влиянием немецкого романтизма и романтизма Жуковского сфера русской литературы максимально сблизилась с религиозно-мистическим чувством в его поэтическом воплощении, романтическая натурфилософия стала взаимодействовать с теософией. А для прозы Гоголя опыт Жуковского имел первостепенное значение.

* * *

Гоголь начинает свой творческий путь с отчетливого обозначения метафизической перспективы божественного присутствия в мире, представляя ее, с одной стороны, как риторику возвышенного, с другой - как один из аспектов идиллического мира. Дуализм, обозначенный в "Ганце Кюхельгартене", еще не деформирует божественное, чудный и хтонический одновременно мир остается всего лишь в пределах сна (пастора и Луизы), за которыми царит Божий мир. Ранний этап немецкого романтизма, верящего в благодать Творца, осеняющего земной мир красотой и добром, Гоголем осваивается стремительно. Он использует здесь топику "тишины" и "молчания" ближайшей литературной традиции - подобно Жуковскому, объединяет в единый семантический комплекс "тишину" с водой, прозрачностью, блеском, сиянием, зеркальностью. Такое объединение дает варианты дневной и ночной метафизической парадигмы тварного мира. Она строится на оппозиции земли - неба, объединяющей мотивику 'воды', 'отражения', 'зеркала', 'прозрачности', 'стекла', 'света', 'серебра', 'блеска' и 'сияния', 'тишины', 'пения', 'танца', 'сада' (*"Все движется в серебряной воде", "И все прозрачно, все*

светло; *Сверкает море, как стекло*" и т.п.). Уже здесь в поэтической метафизике Гоголя "вода" занимает важное место, обозначая дальнейший ход Гоголя к бесконечности души и ее хтонической основе¹⁷.

Указанная сочетаемость мотивов приходит в первую очередь из литературной традиции, глубоко инспирированной метафизикой Беме¹⁸ ("Аврора, или Утренняя заря в восхождении"), Арндта ("Книга Натуры") и Пордеджа, чей фундаментальный труд "Божественная и истинная метафизика" был издан в трех объемистых частях в 1787 г. Эти сочинения создают специфическую теософскую и натурфилософскую систему, описывающий ее язык и набор интерпретируемых знаменований метафизического бытия. Сама графика текста этих сочинений выделяет его наиболее важные предикации и признаки, среди которых цвето-световые (блеск, сияние), акустические (тишина, молчание или музыкально-песенная гармония), ароматические, рельефно-графические (горы, холмы, возвышенности) занимают центральное место. Развернутые парадигмы основных стихий и сфер: неба, воздуха, земли, воды - включают зеркальную символику с метафизическими признаками отражения, прозрачности, сияния и блеска, знаменующими сакральные аспекты мироздания и прежде всего его **софийности**, описанию которой у Пордеджа посвящены целые разделы книги. Эти парадигмы или их составляющие становятся основой романтической мифопоэтики и натурэстетики, формируя представления о возвышенном. Заметим, что в статьях "Арабесок" семантизация возвышенного ощутимо соотносится с метафизическим контекстом софийности. Так, например, статья "Скульптура, живопись, музыка" дает представление о трех ступенях воплощения божественной мудрости, или иначе - о трех ипостасях софийности. Гоголь прямо говорит о *"великом зиждителе мира"* и его *"глубокой мудрости"*, ниспославшей миру *"трех прекрасных цариц"* (VIII, 12).

Однако метафизические знаменования в поэме Гоголя служат скорее риторической функции возвышенного, моделируя обобщенно позитивный аспект бытия. Идиллический мир поэмы включается в метафизическую парадигму, в "вертикаль" божьего мира, его благодати, согласия и любви, с доминантным метафизическим концептом 'тихости' ("*...> прощальные лучи Целуют <...> сумрачное море*", "*спокойный тихий вечер*", "*спокойно все*", "*Как мил сей божий вечер! Прекрасен, тих он, как благая жизнь*", "*Спит в упоении земля*", "*Выходят звезды плавным хором <...> Блудут сон тихий человека*", "*Все спит <...> Все тихо, дышит ночь одна*" и т.д.). "Звезды" прочитываются как 'ангелы', а "все спит" - здесь эквивалент метафизической формулы "все тихо": эмпирический мир погрузился в метафизический покой. В такой же функции употребляется данная формула и в "Вечерах", где она сопряжена с валентным ей мотивом "*божественной ночи*". Ощущение земного мира пронизано одухотворенным пантеизмом, воспринимающим все как благо, что напоминает концепции раннего немецкого романтизма, мыслящего зло как видимость и иллюзию, а подлинный мир как единство небесного и земного, как присутствие бесконечного в конечном. В сюжетном пространстве поэмы не разворачивается событие мистической встречи, она здесь представлена скорее в своей аллегорической ипостаси - в духовных исканиях Ганца и любовно-брачной теме и теме семьи как "благой жизни". Лишь один неразвернутый мотив указывает на зерно, из которого будет произрастать чрезвычайно важная для Гоголя тема - мотив иррационального томления и зова души, который ведет к теме "субстанционального двойника" (М.Вайскопф). С ним связана мучительная загадка и тайна бытия человека.

Но уже в "Вечерах" Гоголь разворачивает дневную и ночную метафизическую парадигму, ориентируясь на гностико-манихейский контекст¹⁹, и включает своих героев в

мистическую коммуникацию, связывая ее с духовным двойничеством героев. Позиция автора здесь существенно меняется. Проблематика "страшных" повестей задает всему циклу идею грехопадения и возмездия, "поврежденной" или "плененной" души. Гоголь стремительно осваивает следующие этапы немецкого романтизма, открывая метафизическую реальность существования зла, подчиняющего себе душу. Гностическая проблема зла как проявление материальной стихии мира отныне входит в творчество Гоголя. Её презентация связана с насыщением поэтического мира детализированной материальностью, лишенной позитивной спиритуальности. Здесь, вероятно, кроется один из импульсов развития метонимического приема, разлагающего целое на автономные части. Важно отметить и другое - в "Вечерах" гоголевская метафизика/мистика предстает как разные уровни/ступени мистического созерцания и "самообнаружения". Мистическая коммуникация предстает не только в риторическом варианте, но и сюжетном, тематизируясь в мотивах томления души, печали, созерцании.

Великий Полдень и "мрак непробудной ночи"

Цикл "Вечера на хуторе близ Диканьки" открывает "Сорочинская ярмарка", в которой риторическому инициальному описанию *"летнего дня в Малороссии"* как 'Великого Полдня' противопоставлен *"мрак непробудной ночи"* (I, 129) эмпирического мира, с подчеркнутыми признаками беспорядка, шума, страха, беспамятства. Это мир *"жильцов тесного гроба"*, хтоническая сторона дневного мира, его бессознательная метафизическая ипостась (ср. "Страшную месть"). Ему в цикле противостоит не только утро/день, но и *"божественная ночь"*. Противопоставление дня и не-божественной ночи воспроизводит мистическую оппозицию, в которой ночь толкуется как "темница",

"плен" и "могила"²⁰. Во всех трех парадигмах присутствует мотив сна; соотносённый с локальным пространством (селом), он дается через формулу *"все спит"* и знаменует метафизический аспект 'покоя' и 'тихости' поднебесного мира в том случае, если он появляется в паре с *"божественной ночью"*, с указанием на 'торжественность' небесного мира с характерными признаками чудного 'сияния', 'серебряного блеска' и 'тишины'. Там же, где над миром не властвует *"божественная ночь"*, всеобщий сон отмечен признаками 'мертвого сна', утраты памяти, заколдованности и знаменует тотальное присутствие зла, или, говоря популярной мистической формулой, к которой прибегает автор, *"мрак непробудной ночи"* (I, 129). Она широко употреблялась в масонской поэзии и мистической литературе.

Комические версии сна дают мнимое освобождение и победу над злом, в функции которого выступают злые жены (ср. сон Черевика в "Сорочинской ярмарке"): Здесь же начинается первичная разработка темы косности материального мира, его тропического сращивания с человеческим миром, что приведет, например, в "Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем" к полному обесмысливанию духовного, а в "Мертвых душах" - к его овеществлению. Трагические версии соотносят сон с прошлым, грехопадением/преступлением, утратой разума, памяти и наказанием/возмездием. Сон в таком случае включает мотив плена души и связывает его с враждебной родительской сферой, которая может быть соотносена с Отцом-Сатаной или гностическими архонтами. В подобных случаях обостряется дуализм, отражающий, к тому же, метафизические представления о двух душах: смертной и бессмертной, внешней и внутренней. Это особенно отчетливо эксплицируется в "Страшной мести": 'внешняя', смертная душа Катерины видит *"страшный сон"*, но *"не знает и десятой доли того, что*

знает душа " (I, 260), ибо всезнающая душа - 'внутренняя' и бессмертная. Ср. с объяснениями Пордеджа: "Сии две души живут одна в другой, как одна душа, и суть однако в себе самих две разные души, из коих внешняя не знает внутренней"²¹.

Мотивы 'покоя' и 'тишины' соотносятся с мотивами сна и любовного союза. Так, в "Сорочинской ярмарке" риторическое описание любовного союза неба/океана и "влюбленной земли" отмечено не только признаками 'сладострастия', 'неги' и 'сна'. В нем обнаруживаются знакомые по "Книге Натуры" Арндта и Пордеджу мотивы- "знаменования" метафизической гармонии: тишина и молчание (*"полдень блещет в тишине и зное и голубой неизмеримый океан <...> В поле ни речи. Все как будто умерло"*), небесные песни в значении 'небесной лестницы', соединяющей небо и "влюбленную землю" (*"серебряные песни летят по воздушным ступеням на влюбленную землю"*)²², мотив драгоценных камней, сыплющихся сверху вниз (*"Изумруды, топазы, яхонты эфирных насекомых сыплются..."*), "неизмеримость" пространства, изобилие "плодов" и "золотых снопов хлеба". Это описание выполнено в духе раннего немецкого романтизма, переживающего божественное присутствие в мире в бесчисленных формах конечного. Ср. у Гейнзе в "Ардингелло": "Было уже около полудня <...> ящерицы, жуки, мошки и бесчисленные насекомые устроили праздник в знойном воздухе, и кузнечики оглушали своим треском, как шумящее море"²³. В этих описаниях обязательно присутствует "зной", который в сочетании с другими признаками "Великого Полдня" напоминает "зной" Я.Беме: "в воде, зное и свете пребывает жизнь", "в зное восходит свет", а "небесная песня" изофункциональна 'звуку' в системе Беме как "шестому источному духу в Божественной силе". Ср. также описание Беме "восхождения в Божестве дивного и прекрасного <...> неба", которое сравнивается "с благороднейшими

камнями, с рубином, смарагдом, дельфином, ониксом, сапфиром, алмазом <...> и подобными им"²⁴.

Завершается описание метафизическим мотивом - формулой воды-*"чистого зеркала"*, который знаменует слияние неба и реки/воды (*"небо, его чистое зеркало - река в зеленых, гордо поднятых рамах"*, *"река <...> как цельное стекло"*). Ср.: "небо, которое твердо, как литое зеркало" (Иов, 37:18). У Арндта - "небо <...> зеркало, в котором сияет совершенное дело Высочайшего Художника". Метафизическому толкованию "воды", "зеркала", "отражения" посвящены обширные места в сочинениях Арндта, Сен-Мартена, Пордеджа. Обратим внимание на толкование "неба" как "тонкого, чистого тела" и указание на сотворение неба из воды. Связь неба и воды мотивирована Беме: "небо есть сердце воды. Подобно тому как вода есть сердце во всех тварях и во всем"²⁵, поэтому вода наделяется отражательной способностью, представая зеркалом, стеклом, кристаллом. У Гоголя не небо - зеркало, а вода-река, она - *"чистое зеркало"*, *"цельное стекло"*, *"прекрасная бездна"*, *"красавица"* и ослепительное *"тело"* (= божественной телесности). Вода, отражая небо, снимает оппозицию и наделяет ее члены обоюдными признаками. Она выступает в функции трансформатора, материализующего и овеществляющего идеальные признаки неба: оно становится 'зеркалом', 'стеклом' (излюбленная метафизическая топика Беме и Пордеджа, восходящая к библейским источникам) и превращается в 'картину' (что закрепляется мотивом живописной рамки), переходя с позиции "верха" в позицию "низа". Этот "перевод" эксплицирует значение неба как 'красоты'/красавицы. Серии, которые выстраиваются с признаками 'красоты', реализуют софийный аспект мира как божественной красоты и премудрости, проецируя его в земную сферу. Важно обратить внимание и на характерное для метафизических представлений сочетание 'безмолвия' (*"все <...> умерло"*) и 'звука', 'неподвижности' и

'движения', которые в сочетании с другими признаками отсылают к популярному особенно в немецком романтизме мистическому образу "Великого Полдня" как абсолютного равновесия и гармонии, полноты бытия и теофании (ср. также: "Ты молчишь, Великий Пан, объятый полдневною дремой. Ты безмолвен, в огне сливая и плава все звуки, слепящий очи сиянием Полдень!"²⁶. Восприятие такой "роскоши вида" рождает в "красавице" мистическую "задумчивость"²⁷, уводящую ее в область бесконечного.

Божественная ночь

В "Майской ночи, или утопленнице" обнаруживаются наиболее интересные метафизические трансформации всех семантических комплексов. Само название повести содержит в "утопленнице" тему 'пленницы', а сюжет тематизирует в разных вариантах 'преследование', 'пленение' и 'освобождение'. Повесть начинается с лаконичного описания "*блеска чистого вечера*", включая знакомый набор мотивов - песни, с признаками веселья и уныния, и природного любовного союза ("*задумавшийся вечер мечтательно обнимал синее небо*"). Затем дается описание "*украинской ночи*" в начале второй главы, которое, трансформируясь, продолжается в начале пятой, а затем - в начале и конце шестой, завершающей главы. Таким образом, организуется градация перехода от вечера к ночи, а в описании самой ночи - от "*украинской ночи*" к "*божественной ночи*", постепенно меняя уровни восприятия ее метафизических аспектов. Все описания "вечера" и "ночи" мифологизированы и дублируют инициальное описание малороссийского дня в "Сорочинской ярмарке", включая акустическую, световую и эротическую мотивику. Как уже говорилось, "*чистый вечер*" отмечен признаками 'блеска', любовного союза, пения. Описание ночи детализирует эти признаки и переводит "*украинскую ночь*" в ранг 'Божественной ночи'.

Космический масштаб описания "божественной ночи" включает "необъятный небесный свод" и "всю в серебряном свете" землю. Здесь обнаруживается уже отмеченная нами метафизическая парадигма с мотивным комплексом, отчасти знакомым по "Ганцу Кюхельгартену" и началу "Сорочинской ярмарки": это прежде всего мотивы покоя и тишины ("Недвижно, вдохновенно стали леса", "Тихи и покойны эти пруды", "Все тихо"), сна ("Весь ландшафт спит", "Как очарованное, дремлет на возвышении село <...> Благочестивые люди уже спят"), а также пения, любовной неги и благоуханий, световые мотивы ("месяц", "серебряный свет", "серебряные видения", "белее", "блестят", "ослепительнее", "светятся") и мотив воды. Метафизическая семантизация указанных мотивов актуализируется не только указанием на "божественность" ночи, но всем набором ее признаков, отсылающих к метафизическому контексту. Важно здесь и указание на "необъятное и чудное" состояние души, в глубине которой "стройно возникают" "толпы серебряных видений".

Еще более ощутима мистическая семантизация ночи в пятой главе - это как бы очередная ступень восхождения в мистический мир. Ее описание непосредственно предшествует переходу Левко в сверхъестественную реальность сна-видения. Здесь вновь появляются признаки покоя ("неподвижный пруд", "неподвижные воды пруда"), метафизическая формула "все было тихо" и мотивы 'тихости' и 'молчания' ("Тихо отошел от пруда", "молча подошел", "все в нем (в доме. - С.Г.) было тихо", "сладкую тишину и раздолье ощутил Левко в своем сердце", "окно тихо отворилось", "слезы тихо покатались", "тихий час сумерек"). Это, конечно же, мистическая тишина присутствия высшей сверхчувственной реальности. С ней сочетается мотив пения и любовного "томления и неги". Кроме отмеченных признаков 'тихости', ключевых для метафизических описаний Тихой Вечности Поредджа, здесь присутствует ва-

лентная им серия признаков: сияние, блеск, свечение, прозрачность, указывающих в мистическом контексте на признаки Софии - Премудрости Божией. У Пордеджа говорится, что София "даст свет глубокой Неизследимости в Тихой Вечности", она - "ясное сияние, блеск, красота", "сияющий блеск", "светлосветящаяся Сила", "в сей сквозь светящейся красоте нет скверны или пятна", а ее тело "есть ясное прозрачное тело, светлое <...> может уподоблено быть <...> стеклянному морю, смешанному с огнем, воздухом и водою"; "Она открывает глубокие тайны <...> есть златый Ключ <...> единственная Открывательница в Тихой Вечности" (Пордедж, II, 204-212). Ср. с "погубившей свою душу девой" в "Страшной мести", которая "светится сквозь воду, как будто сквозь стеклянную рубашку; <...> щеки пылают <...> она сгорела бы от любви".

Панночке-утопленнице сопутствуют такие же мотивы и признаки 'тихости', 'стекла', 'зеркала', 'блеска', 'свечения' ("блестящие о ч и, т и х о с в е т и в ш и е"; "лицо ее как-то чудно засветилось и засияло"), "кораллов", "жемчуга", "рыбы" и "ключа"; она "ясная", "чудна" и "прекрасна". Ее тело (как и тело ее невинных подруг), так же как "тело" Софии, чисто и прозрачно, без "пятна". Ср.: "тело их было как будто сваяно из прозрачных облак и будто светилось насквозь при серебряном месяце"; о мачехе-ведьме: "тело ее не так светилось, как у прочих: внутри его виднелось что-то черное" (I, 176) и т.д. Разумеется, что речь идет здесь о телесности метафизической, которую Пордедж связывает с Божественным мраком.

Таким образом, Левко попадает в Тихую Вечность²⁸, где ночь "еще блистательнее. Какое-то странное, упоительное сияние примешалось к блеску месяца. Никогда еще не случалось ему видеть подобного" (ср. открывшееся мистическое/внутреннее видение Хомя Брута в полете). Здесь: "серебряный туман", 'чистота', 'ясность', "блестящие

очи, тихо светившие", "стекла сияли", "позолота", "блеск месяца", "водное зеркало", мотивы отражения в воде и 'аромата' и т.д. В соответствии с метафизическими представлениями 'сияние' и 'свет' здесь исходят как бы из глубины "неподвижных вод пруда", из 'темноты' потустороннего мира бытия. В этой связи значимо указание на "взгляд" Левко, переселяющий его в глубину пруда. Переселение Левко в глубину пруда (ср. в "Сорочинской ярмарке" Параску на мосту) - типично мистический прием выхождения из себя в мистическую 'глубину', акт мистического приобщения через зрение к скрытой сущности. Это приобщение делает актуальными категории зрения и знания (рас-по-знать), обычно сочетающиеся с водой/зеркалом²⁹. В свою очередь, появлению воды/зеркала сопутствуют задумчивость (= утрате эмпирического Я) и мотив сна, который у Гоголя соотносится с проникновением в 'иной' мир и изофункционален зеркалу.

Этот мистический переход знаменует встречу с метафизической душой. В мистическом мире Тихой Вечности Левко открывается тайна ясной панночки-'плененной души' Софии, которую он освобождает из плена, взамен получая санкцию на брак с "ясной" Ганной/Софией'. Таким образом, Левко проходит мистическую инициацию и водное 'крещение', обретает душу, что является условием его брака.

Зов Тихой Вечности

Если об описании любовного союза неба и земли в "Сорочинской ярмарке" можно говорить как о языке Натуры (в духе Арндта), а о сновидении Левко в "Майской ночи" как об откровении Тихой Вечности вне Натуры и мистическом приобщении к ней, то пример из "Старо-светских помещиков" позволяет говорить о "языке Божественного молчания вне Натуры", что и являет собой "на-

туральный язык Тихой Вечности" (Пордедж, II, 418-419), взывающей к себе и преодолевающей земной мир смертию и запредельным воссоединением любящих.

Свидетельств знакомства Гоголя с книгой Пордеджа нет (по крайней мере пока) и приведенные сопоставления можно объяснить мистической топиикой, не связывая ее именно и только с Пордеджем. Пордедж и, например, "Книга Натуры" Арндта в рассматриваемых примерах эту топику реализуют наиболее полно и выразительно. Тем не менее известное мистическое место в "Старосветских помещиках", в котором идет речь о смерти Афанасия Ивановича, имеет поразительное сходство с описанием Пордеджа. Здесь важен не только *"голос"*-*"таинственный зов"* (мистический язык)³⁰, но *"тишина"*. Мистическая интуиция Гоголя здесь удивительно точно совпадает с мистическими формулами и описаниями Пордеджа.

Гоголь: *"День был тих и солнце сыло"*; *"таинственный зов"*, *"ни один лист в саду на дереве не шевелился, тишина была мертвая, даже кузнечик в это время переставал, ни души в саду"*; *"ужасная тишина среди безоблачного дня"* (II, 37).

Пордедж: *"глубокое Молчание, и такая ужасная Тишина, какой ни словами выразить, ни помыслить, ни понять не можно <...> В сей неизреченной Тишине и в сем Молчании, которое свободно от всякого тона, звука и шума какого-либо движения, состоит Натура Тихой Вечности"*. Намек на эту Тихую Вечность дает *"та Тишина, которую мы иногда примечаем в летний вечер, когда ни малейшее движение воздуха не примечается, ни малейший листочек колеблющимся не кажется"* (II, 169-170).

Метафизические аспекты гоголевского природоописания будут претерпевать в его творчестве глобальные изменения, которые выразятся в оформлении негативной ме-

тафизики, воссоздающей пустынную и неприютность
земного пространства, покинутого благостью Творца. В
этом движении визуальный аспект метафизики природы
будет замещаться аспектом акустическим, а мифология
"воды", "высоких гор" и "леса" будет сталкиваться в "Мир-
городе", а затем вытесняться в первом томе "Мертвых
душ" мифологией "степи". Хтоническим горным провалам,
волнистому ландшафту, бесовским *"темным"*, *"холодным"*
лесам "Вечеров" в "Тарасе Бульбе" противопоставлена
"бесконечная, вольная, прекрасная" степь, в которой *"нигде
не попадаются <...> деревья"*. За мифопоэтическим описа-
нием степи ощутимо просматривается пространственный
образ православного "дома", сакральным центром которо-
го является островная "республика" Сечь. И чем масштаб-
нее будет представлять пустынную Русь, тем более на-
пряженной будет авторская рефлексия, стремящаяся со-
единить софийную тоску и печаль, взывающие к небу, с
пророческим и мистическим экстазом автора-визионера,
обращенного с небес к земле. Однако мистического союза
эта встреча не принесет ни в "Миргороде", ни в I томе
"Мертвых душ". Во II томе Гоголь вернется к некоторым
принципам "Вечеров", но уже сопрягая "тишину" с орто-
доксальными представлениями о "земном рае".

МИСТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СЕМАНТИЧЕСКИХ КОМПЛЕКСОВ "СОН - ДУША", "ЛЮБОВЬ - СЕМЬЯ", "МУЖСКОЕ - ЖЕНСКОЕ" В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ ГОГОЛЯ

Вынесенные в название раздела мотивно-тематические
пары будут рассмотрены как соотносимые друг с другом
семантические комплексы и парадигмы. Мы уже попутно
указывали на их значимость в мистических переживаниях
романтизма и обозначили их соотношение с "тишиной" и
"молчанием". Значимость именно этих пар у Гоголя ак-
туализована прежде всего тематически и сюжетно. Связь

сна и души проявлена в "Майской ночи", "Вечере накануне Ивана Купала", еще более отчетливо - в "Страшной мести", просматривается она и в остальных повестях "Вечеров", а также в "Миргороде" и "Петербургских повестях". Сон выступает не только сквозным мотивом прозы Гоголя, но в некоторых повестях тематизируется, разворачиваясь в изображение самостоятельной сферы сна.

Семантические комплексы "любовь - брак/семья", "мужчина - женщина" составляют общее тематическое ядро сюжетов "Вечеров": любовь и брак/семья - единственные ценности, которые пытаются обрести мужские персонажи, преодолевая препятствия (ср.: *"Не хочу, - сказал бы я (Вакула. - С.Г.) царю, - ни каменьев дорогих <...> ни всего твоего царства: дай мне лучше мою Оксану!"*). Однако их связь со "сном - душой" уже не так очевидна, но именно она проясняет мифопоэтический/метафизический код в прочтении, казалось бы, простой и понятной, особенно в фольклорном - сказочном и свадебно-обрядовом - контексте, эмпирической темы. Эта связь отмечена прежде всего включением в любовно-брачный сюжет фантастики, с которой и сопряжена мотивика сна и души: любовные коллизии вынуждают персонажей для решения любовных проблем проникать, 'путешествовать' из эмпирического мира в сверхъестественный. При этом активностью наделены мужские персонажи, женские (молодые красавицы) пребывают в позиции пассивного ожидания, так как находятся в прямой или косвенной зависимости (= 'плену') от "злой" мачехи или "сурового", "грозного" отца, т.е. родительской сферы. Для того чтобы приобрести "сердце и руку" возлюбленной, персонаж должен вступить в контакт с 'иным' миром, пройти в нем своеобразные испытания и совершить некоторые действия (ср. ритуально-магический характер ключевых эпизодов). Возвращение из 'иного' мира завершается брачным мотивом. Таким образом, 'иной' мир как бы

санкционирует любовь и брак, нейтрализуя препятствия в 'этом' мире. За схемой 'путешествия' в 'иной' мир просматриваются не только схемы волшебной сказки с их подспудной идеей инициации, но и сакральная мифология апокрифов и легенд, на которую наслаиваются мистические схемы 'странствий' души, жаждущей слияния в Эросе с породившим ее "эфирным лоном души женщины" ("Женщина", VIII, 146).

Сон в культуре романтизма (литературе, быту, психологии и т.д.) занимает особое положение благодаря наглядному доказательству иррациональной глубины душевной жизни, таинственным образом связанной с эмпирическим и умопостигаемым мирами. В литературном тексте сон наделяется различными значениями и функциями, например, по аналогии с "зеркалом"³¹ он выступает в тексто-миромоделирующей функции, порождая зеркальную симметрию, принцип повтора и отражения, вводит особую семиотическую систему и тем самым позволяет интерпретировать сюжет на более высоком уровне смыслообразования, а именно - эмпирические истории прочитывать в метафизическом контексте. Так, разворачивание сферы сна в МН и СМ обнаруживает ее эзотерическую семантику, которая дает ключ к эмпирическому сюжету и тайне души. Все сны (в том числе ИФШ) изображают ситуацию 'плена': персонаж/душа оказывается в подчинении, угнетении, зависимости, опасности. Эта зависимость во сне соотносена с 'родительской' сферой - мачехой/ведьмой в МН, с отцом-колдуном в СМ, с "женой", тетушкой, "материей" в ИФШ. Это - варианты пленения души. Кроме того, сон связан с прошлым: воспоминанием, памятью, детством, матерью, тайной любви и семейных отношений, "страшным", грехом и преступлением. Ср. в МН - Ганна: *"Я помню будто сквозь сон, давно-давно, когда я была маленькою и жила у матери, что-то страшное рассказывали про дом этот"*; ВНИК: *"будто сквозь сон, вспомнил он, что*

искал какого-то клада, что было ему одному страшно в лесу" и др. Об их специфике будет сказано ниже.

Оппозиция "мужское - женское" выступает в "Вечерах" универсальным классификатором, сексуализующим мир, к тому же она предстает вариацией взаимодействия мифопоэтической оппозиции 'свой - чужой' мир, что подкрепляется не только фольклорной поэтикой свадебного обряда или схемами волшебной сказки, но и фундаментальным для романтического сознания членением мира на эмпирический и умопостигаемый. Эти оппозиции можно рассматривать как инвариантные для всего цикла³². Оппозиция 'свой - чужой' мир непосредственно связана с присутствием фантастического плана, построенного на отношениях посюстороннего мира с потусторонним, другая - наиболее очевидно, как уже говорилось, тематизирована любовно-брачно-семейными отношениями. Отношения оппозиций вписываются в трансформационный алгоритм и свойства иррефлексивности романтического текста, исчерпывающе описанные И.П.Смирновым³³. Поэтому, определяя семиотические инстанции, семантизирующие указанные комплексы и оппозиции, можно соотнести их с сюжетными ходами Гоголя.

Путь прочтения оппозиции "женское - мужское" в соотношении с оппозицией 'свой - чужой' мир через мифопоэтическую логику свадебной обрядности, согласно которой "невеста" представляет 'чужой', потусторонний мир и являет собой эротический аспект смерти, а 'свадьба' соотносится с 'похоронами'³⁴, мы выносим за скобки, поскольку эта логика не покрывает семантизацию эмпирического и умопостигаемого мира в комбинации со всеми указанными мотивно-тематическими парами.

Разумеется, что выделенные мотивные пары характерны не только для Гоголя. Они начинают складываться уже в сентиментализме, пока интуитивно и потенциально связывающем их с областью метафизических смыслов, о ко-

торых сигнализируют стилевые клише и формулы, т.е. риторика, еще не перешедшая в сюжетную семантику. Романтизм наконец увязывает их в сложное инвариантное ядро, упорядочивая их синтагматические и парадигматические отношения и наделяя теми мифопоэтическими значениями, которые инспирируются метафизическими и религиозно-мистическими контекстами и тем самым участвуют в формировании романтической мифологии души. Имеются в виду метафизические аспекты романтической натурфилософии/эстетики и антропологии. Именно религиозно-мистические и метафизические контексты вычлененных пар дают возможность увидеть важнейшую сферу значений, с которой прямо или косвенно работает романтизм.

Многие романтические тексты (не только Одоевского) прямо отсылают к наиболее известным мистикам, как, например, повесть Полевого "Блаженство безумия" (1833) - своеобразная антология романтических мотивов (ср., например, с Адельгейд Гете), эксплицирующих свои мистические источники. Для ее героя - Антиоха - "Экартсгаузен, Шведенбург, Шубарт, Бем были самым любимым <...> чтением". Мистическая мифология души у Полевого включает в свою парадигму не только платоновский миф об андрогине (о предсуществовании души и ее разделении, об анамнезисе как возвращении на небесную прародину и восстановлении ее первоначальной целостности и т.д., интертекстуально соотносясь прежде всего с "Пиром" и "Федоном"), но и гностико-каббалистическую мотивику, подхваченную русскими мистиками (ср. упоминание о "семи Зефиротах, Соломоновом храме, слиянии душ, высшем созерцании неба и земли", об "ангеле света", "светлом ангеле, очарованном демоном", о "луче, упавшем в бездну мрака", о "духе света, которого заклинал, очаровал <...> демон", о "тайнах глубокой мудрости" и "небесной Софии"). Повесть Полевого, как, впрочем, и другие его

произведения, например "Эмма", нагружены многочисленными интертекстуальными связями с предшествующей романтической и метафизической литературой, в том числе и с Гоголем (МН, СМ, ИФШ). Она показательна как пример экспликации мистической мотивики в ее специфическом комбинаторном инварианте, который осваивал русский романтизм. Имеется в виду связь мифологии души с любовно-брачно-семейной мотивикой (ср. значение родительской сферы, отца и матери, сиротства, отношений мужского и женского), которая невольно актуализирует 'инцестуальную' и 'детскую' мотивику, кодируя ее через метафизическую идею 'возвращения' и 'слияния'. Любовно-брачно-семейные отношения, наделенные метафизической семантикой, объясняют акцентировку материнско-отцовских мотивов и их значение. Иначе говоря, метафизическим импликациям подвергается в романтизме не только "душа", но и семейно-родительская сфера, соответственно, семейные конфигурации персонажей имеют не только эмпирический смысл, но включаются в мифологический сюжет души.

"Ганц Кюхельгартен": путешествие и брачный сюжет

Как это будет в "Вечерах", первая поэма Гоголя соединяет любовный сюжет с путешествием героя в 'иной' мир. Это необходимое условие финального брачного союза, и прочитывается оно как инициация героя, подразумевающая умирание/падение и новое рождение/воскрешение/очищение Ганца, его освобождение из-под власти ложной 'родительской' сферы, в качестве которой рисуется культурный мир Италии. Исходной точкой путешествия служит "дом", еще один важный для Гоголя мотивный комплекс. В романтизме он входит в парадигму странствий и скитаний героя и наделяется широким спектром значений в системе различных противопоставлений (ср.

"Теон и Эсхин" Жуковского, "Странствователь и домосед" Батюшкова и др.). В данном случае важно отметить омонимические значения "дома", образующие смысловые полюса странствия, завершающегося возвращением и обретением "дома", но уже иного, дома в его метафизическом смысле. Такова примиряющая схема прежде всего в йенском романтизме (ср.: "...победи эту странную привычку твою всегда томиться по далекому. Это вечное томление принадлежит одному Богу <...> Я прошу тебя, милый чужестранец, вернись, наконец, домой; ты никогда не бываешь дома, а дома у тебя так хорошо; попробуй только, приди в себя, ты найдешь родину, ты будешь любить ее и всегда носить с собой"; "Таинственный путь всегда ведет домой"³⁵).

Путешествию Ганца, его уходу из дома предшествуют мотивы сна, сопряженные с мотивом души: вначале они сопутствуют *"тайной тоске"* пастора, затем - его 'двойнику' Ганцу, его тоске души, *"волненью темных дум"*, мечтам о *"краях поднебесных"* и *"дальней стороне"*. Сон указывает на принадлежность души метафизическому миру, порождая тоску о *"родной стороне"*, с ощутимыми аллюзиями на платоновский миф, провоцируемыми и прямым упоминанием Платона в кругу чтения Ганца. 'Сонную' мотивику Ганца дублируют сон и видения Луизы. Они как бы зеркально отражают духовный мир Ганца, переводя его в иную семиотическую систему. Сон в картине Х аллегорически комментирует разлуку с Ганцем как *"пагубное надеенье человека"*. "Ночные видения" Луизы с их пространственной композицией 'небо - воздух - вода - земля - бездна' варьируют ту же тему разлуки, трансформируя ее в парадигму 'битва - поиск - освобождение (феи/души) - искушение - смерть/низвержение', интертекстуально соотносясь прежде всего с балладной мотивикой Жуковского (рыцари, фея, *"сирены"* - *"девы чудные"*, *"в белом саване мертвец"*). Следует указать, имея в виду и "Вечера", на

связь сна "девицы" с окном/оком'/рамкой'/духовным зрением'. Окно здесь не только традиционный элемент любовного сюжета, оно наделяется мифопоэтическими функциями границы между эмпирическим и метафизическим миром, открывающимся во сне и в "ночных видениях", а также выступает как бы в функции волшебного зеркала, показывающего и говорящего. Оно вводит тему "ночного" метафизического мира, в котором обнаруживаются инвариантные мотивы раннего Гоголя с ощутимой дуалистичностью, характерной для манихейских представлений: мир предстает мраком, в котором разворачивается борьба двух сил, вводится мотив спящей/плененной феи/'души' (*"фея спит в плену/ За решеткою коральной"*), водной стихии с *"девами чудными"* и хтонической бездны. Мотив пленения феи/'души' замыкается в видении мотивом космических притязаний хтонических сил - страшный *"рост"* мертвеца, захватывающий небо (*"И все более растет, / Скоро небо обоймет"*), - мертвый, подземный мир стремится заполнить собой всю вертикаль. Мотивика "Вечеров" (МН, СМ) здесь просматривается очень отчетливо. Ср. связь с окном панночки и Ганны в МН, соотносенных с ангельскими *"окошечками <...> светлых домиков на небе"*, и роль окна в СМ, соотношенного со "страшным" аспектом метафизического ночного мира. В некоторых случаях в функции 'окна' выступает зеркало, также эксплицирующее хтоническо-инфернальный аспект. В "Вечерах" будет выстраиваться парадигма 'сон - окно - зеркало - душа - вода - дитя'. Очевидно и то, что у Гоголя мотивы 'сна', 'души' и 'мечтаний' связаны 'водой' и, как правило, соотносены с 'прошлым', 'воспоминанием' и 'пленом'.

В поэме уже достаточно определенно обозначена схема любовного сюжета и семейная сфера. Ганц в ней представлен одиноким и безродным (мы ничего не знаем о его родных); а его "родина" и "семья" присутствуют в томлении Ганца по мифопоэтическому пространству

прошлого (культурно-мифологический пантеон героев). Этому миру, порождающему беспокойство и душевную смуту Ганца, противопоставлены покой и 'тихость' божьего мира, земная семья Луизы и земной идиллический уголок со всеми признаками земного рая. Луиза - первый идеальный женский персонаж, в ней объединяются три важнейшие для Гоголя парадигмы - "красавица-душа", "дитя", "ангел светлый", в которых просматриваются метафизические признаки софийности³⁶. В "Вечерах" этот женский тип будет существенно трансформирован за счет включения "красавиц" в два различных мира с усложненной мотивировкой включения (сакральные признаки в них будут сочетаться с инфернально-хтоническими). Признаки Ганца - 'задумчивость', 'беспокойство', 'сиротство', в романтизме всегда указывающие на принадлежность персонажа метафизическому миру, будут атрибутированы женским персонажам (Параске, Ганне, Катерине). Здесь же ситуация исключительная для Гоголя: Луиза вписана в идиллический **полный** семейный круг, она имеет 'духовного отца' в лице дедушки-пастора, отца, мать и сестру. Эта семейная "полнота" - признак "*благой жизни*" и прочитывается в метафизическом контексте (например, Сведенборга) как эквивалент 'небесной семьи', 'дома', которые обретает в финале Ганц, возвращаясь в семью. Отметим, что возвращение становится возможным после смерти старого пастора. Таким образом, семейный финал упрощенно восстанавливает благостный миропорядок в его эмпирическом и метафизическом значении. Любовно-семейная тема реализуется здесь еще достаточно просто, и тайны души предстают еще в знакомых по поэзии схемах и формулах. Здесь всего лишь обозначено движение к метафизической психологии и психопозитике, глубина которых питается в значительной степени, вероятно, достоянием биографического подтекста Гоголя, покинувшего подобно Ганцу родной украинский мир и семейный круг

родных (мать и сестер - Лизу и Анну). Все это следует иметь в виду, переходя к рассмотрению "Вечеров", которые трансформируют и предельно усложняют исходный мотивный комплекс, сигнализирующий в отличие от поэмы уже о деформации миропорядка, усиливая одновременно роль и значение религиозно-мистической темы.

"Вечера на хуторе близ Диканьки": ущербные семьи и сакральность любви

В "Вечерах" значение "сна" и "души" резко возрастает, очевидна их тематизация и более прямая связь с любовно-семейной темой и, соответственно, с соотношением женской и мужской сфер, которые наделены здесь целым рядом особенностей. Укажем лишь на некоторые, конкретизируя их по ходу описания. Все семьи в "Вечерах" отмечены ущербностью и неполнотой. Это исходная сюжетная ситуация. Их состав образует либо отец и дочь (ВНИК), либо отец, дочь/сын, мачеха/свояченица (СЯ, МН); возлюбленный/жених - либо безродный, либо имеет только отца или тетюшку. Семьи здесь как бы расщеплены на половинки. Заметно значимое отсутствие в родительской сфере МАТЕРИ - ее замещает мачеха, лжемать, которая во всех повестях соотносена с инфернальной сферой. У Вакулы есть мать, но и она - *"ведьма"*, у Ганны оказывается две матери - в прошлом (ср.: *"когда я еще была маленькою и жила у матери"*) и настоящем (*"мать моя с недавней поры стала суровее приглядывать за мною"*). Мать в настоящем соотносена по признаку 'суровости' с "суровыми" отцами. ОТЦЫ, в свою очередь, также соотносены, прямо или косвенно, с инфернальной сферой и 'чужим' миром: в СМ отец Катерины - колдун и Антихрист, отсутствовавший 21 год (ср. версию об отце Петра Безродного), в других повестях они отмечены либо подчиненностью мачехе-ведьме (т.е. выступают пассивными орудиями злой

силы), либо наделены признаками, которые в фольклорно-мифологической системе имеют инфернальную семантизацию (одноглазость и пр.).

Кроме того, предикации "суровых" отцов делают их эквивалентными с нижними мифологическими стихиями, отмеченными эротической экспансией и узурпацией (например, Голова соотнесен с "прудом", отец Катерины - с Днепром³⁷). В этих сложных отражениях "суровый", "строгий" отец ассоциируется и с ветхозаветной Отчей суровостью и с хтонической ипостасью родительской сферы³⁸. В общем, родители в "Вечерах" представлены как отсутствующие/неподлинные родители, а "дети" в "Вечерах" - полные или частичные сироты, стремящиеся в любви и браке обрести семью, а в возлюбленной/возлюбленном "отца и мать" (ср.: *"Что мне до матери? Ты у меня мать и отец"*, - говорит Вакула Оксане (I, 209); *"Он не отец мне <...> Ты у меня отец мой!"* - говорит Катерина Даниле (I, 260). Возлюбленный или возлюбленная в определенных позициях замещают одновременно отца и мать.

Эти особенности семьи и реляции "дети - родители" дополняются и другой: стремление к брачному союзу молодых встречает активные препятствия со стороны родительской сферы, за которыми стоит корысть и соперничество/враждебное отношение. Во всех явных мотивациях есть иррациональный оттенок, указывающий на более глубокие аспекты этих отношений. Легко заметить, что соперничество дает вариант любовного треугольника, включающего отца, что прочитывается как стремление к инцестуальному замещению возлюбленного и узурпации его прав. Инцестуальная мотивика присутствует не только в СМ, но практически во всех любовных сюжетах "Вечеров" (еще раньше она присутствует в сонных видениях пастора - дедушки Луизы в "Ганце Кюхельгартене"): в СЯ она дана в легкой комической форме - *"батька с*

дочкой затеяли здесь сами свадьбу", в МН этот мотив сопутствует отношениям Головы с Ганной и свояченицей, в НПР он скрыто звучит в ответе Оксаны на любовные признания Вакулы - *"Видишь, какой ты! Только отец мой сам не промах. Увидишь, когда он не женится на твоей матери, - проговорила, лукаво усмехнувшись, Оксана"* (I, 209); в ИФС этой мотивикой отмечены отношения Шпоньки и его тетушки. Инфернальные и инцестуальные коннотации родительской сферы отчасти проясняют причины помех на пути возлюбленных, но и сами нуждаются, в свою очередь, в объяснениях. Зеркальным вариантом родительского инфернального инцеста предстает сакральная "инцестуальность" их детей, которые видят друг в друге "отца и мать" и к тому же связаны с "отцами" странными отношениями. Почему позволительно рассматривать эту "инцестуальность" как сакральную, будет сказано ниже.

Наконец, учтем еще одну особенность "Вечеров", которая входит в единый комплекс. Это смешение сфер и признаков мужского и женского, порождающее различные варианты андрогинов/гермафродитов: в комических версиях мужчины наделяются женскими признаками и подчиненными позициями "низа" (Черевик), а женщины - мужскими, позицией "верха" (в Цупчевська заключен этимон 'верха'). Завершенным вариантом такого соединения являются 'муж-женщина' Иван Федорович Шпонька с доминацией женского начала (закрепленной и грамматической формой женского рода его фамилии³⁹) и его тетушка 'жено-мужчина' Василиса Кашпоровна Цупчевська с доминацией мужского начала, образующие андрогинную/гермафродитную пару, что, возможно, мотивирует безбрачие и бездетность тетушки и страх перед женитьбой ее племянника. 'Двуполость' Шпоньки уже не предполагает женитьбы, она невозможна, так как вводит половую дифференциацию и означает раздвоение его существа. Неслучайно звучит в этой связи скрытый инверсирован-

ный евангельский парафраз: *"Жить с женою!.. непонятно! Он не один будет <...> но их должно быть везде двое..."* (I, 306-307). Ср.: "Оставит человек отца своего и мать, и прилепится к жене своей, и будут два одною плотью; так что они уже не двое, а одна плоть" (Матф., 19:5-6). Ср. также гностическую формулу соотношения "одного" и "двух": "...когда вы сделаете мужчину и женщину одним <...> - тогда вы войдете в царствие"⁴⁰.

Смещение мужского и женского дублируется на всех уровнях текста, захватывая не только социофизический мир, но и речевые трансформации и отдельные словоформы, как это демонстрирует в своей статье Гудрун Лангер⁴¹. Если иметь в виду 'родительскую' сферу, то мы не обнаружим у Гоголя ни одной супружеской пары, где не происходило бы смешение мужского-женского. Смешению признаков противостоит идея единой "плоти". Ср., например, версии "Вечеров" с супругами в "Старосветских помещиках": в них отмечена слиянность и "нераздельность" (что, между прочим, дополнительно подчеркнуто общностью отчеств) единого "тела", одной супружеской 'плоти'. Неслучайно смерть Пульхерии Ивановны сравнивается с потерей ноги Афанасия Ивановича ("*...видим перед собою без ноги человека, которого всегда знали здоровым*", ср. контрастную историю "*несчастливого любовника*", который "*бросился под колеса проезжавшего экипажа. Ему растрощило руку и ногу; но он опять был вылечен*"). Здесь угадывается и мистическая концепция брака, и мифология андрогина Платона ("Пир"), педалирующая мотивом 'одноногости' (ср. сон в ИФШ: "*То вдруг он прыгал на одной ноге; а тетушка <...> говорила с важным видом: "Да, ты должен прыгать, потому что ты теперь женатый человек"*" - I, 307; слова Антиоха в "Блаженстве безумия" Полевого: "*...если бы не было Адельгейды <...> одна половина меня ходила бы по петербургским тротуарам. <...> Вообрази себе половину туловища и головы, с одной рукой, с одной*

ногой"; Зевс в "Пире": "А если они (люди. - С.Г.) и после этого не утомятся и начнут буйствовать, я <...> рассеку их пополам снова, и они запрыгают у меня на одной ножке" - 190 d).

В общем, ситуация достаточно необычная, поскольку она имплицитно инцестуальную и шире - эротическую мотивику и дает обширный материал для психоаналитической интерпретации, например, эдипальности, утраты и поиска идентичности и т.д., которые, однако, недостаточно прочесть методом психоаналитических проекций в духе И.Ермакова или С.Карлинского⁴². Сексуальный код здесь несомненно работает, но важно учесть перекодировку этой мотивики.

Все обозначенные отношения соотносятся с обширным евангельским, гностико-мистическим и фольклорно-апокрифическим контекстом 'родительства', 'детскости', 'сиротства', 'любви', 'супружеской любви', 'семьи', 'женского' и 'мужского'. Религиозно-мистические коннотации этой мотивики в "Вечерах" порождаются в системе внутритекстовых эквиваленций и парадигматических трансформаций, которые контекстуально соотносят земных родителей с активной хтонической/инфернальной сферой (в оппозиции с 'небесными родителями'), земных "детей" - с небесной сферой и 'детьми небесными', возлюбленных - с Женихом и Невестой. Это вполне соответствует в общих чертах аллегорическим импликациям романтизма, которые разъяснялись в их переписке и теоретических фрагментах. Сакрализация возлюбленных сакрализует тему любви и брака, а мистический контекст проясняет значение возлюбленной/возлюбленного как "отца и матери", их соединение как строительство Церкви (ср., например, мистическую тему "супружеской любви" у Сведенборга - "О небесах, о мире духов и об аде", 366-386, - который интерпретирует евангельскую парадигму. Неслучайно он упоминается в "Блаженстве безумия" Полевого, у которого

омонимично обыгрывается тема "женитьбы" - земная женитьба противопоставлена небесному союзу.) Романтизм говорит о любви как о встрече со своей половиной души. Поэтому "я" не мыслится в романтизме без "другого", но "другой" - это то же самое "я", поскольку земное "я" - всего лишь часть метафизического целого. Ср. в "Блаженстве безумия" Полевого: "...эта любовь не для земли - ее угадала бы одна (выделено Полевым. - С.Г.), одна душа, созданная вместе с моею душою и разделенная после того"; "...жениться! Когда она сам я? <...> Но ведь нельзя жениться на родной сестре, не только на собственной душе своей?"⁴³.

Таким образом, исходная сюжетная ситуация ущербной семьи и сиротства, стремление преодолеть комплекс утраты в создании новой семьи в "Вечерах" могут быть прочитаны как различные коллизии восстановления сакрального миропорядка, эквивалентом которого становится мотивика брака, нового дома и Богоматери (ср. значение парадигматического мотива возлюбленной/царицы/мадонны/матери/Богоматери в "Вечерах", "Миргороде", "Петербургских повестях", "Мертвых душах"). Наиболее прозрачно этот парадигматический ряд выстраивается в НПП, в которой само название индексирует колоссальную тему рождения Христа. В сюжете ей соответствуют эксплицитные мотивы Богоматери, церкви и брачная тема, соотнесенные с финальным мотивом *"новой хаты"* Вакулы-Оксаны и церкви, *"размалеванных"* кузнецом. В сферу описания Катерины в СМ входят два маркированных признака в сакральном значении - *"золотой"*, указывающий на 'царский' признак и признак божественности, и *"голубка"*, что в совокупности с другими признаками порождает софийную ипостась Катерины (ср. также значение постигшего ее безумия). Отец зарезал Катерину ножом, что эквивалентизирует ее с матерью. *"<...> Горит на голове золотой кораблик <...> развевается зеленый кунтуш"*

и другие мотивы ассоциируют ее с иконографической Богоматерью, что поддерживается ее милосердием: *"она кротка, не памятозловна, как голубка"* - качества и определения Богоматери, особо подчеркиваемые народным православием. Все эти признаки отождествляют ее не только с матерью/Богоматерью, но и с мистическими "царицей", "невестой" и "душой". Ср. гностическое отождествление "души" с "женой": "Мудрецы <...> называли душу именем женским. Она воистину и по природе своей жена"⁴⁴. В этом же ряду находится именология Богородицы: "Царица, Невеста, сестра, жена"⁴⁵, а у Иоанна Арндта Красота души - "Царица и дочь Царева, которая вся украшена внутри, и кося одежда убрана золотом"⁴⁶.

Имея в виду Гоголя, важно подчеркнуть отождествления 'души' не только с "царицей", но и с "невестой"/"женой", типичные для мистической традиции, а также отметить, что понятию Красоты в теософском значении всегда сопутствует мистическая мотивика брака Жениха и Невесты.

Итак, "красавицы"/"царицы" наделяются сакральными признаками и им приписываются сакральные функции Матери-Отца. Мать у раннего и более позднего Гоголя (ср. финал "Записок сумасшедшего") явственно соотносится с Богоматерью/Царицей Небесною/иконой Богоматери. Культ Богоматери, характерный для народного православия (см., например, духовные стихи), ставящего ее выше Христа⁴⁷, несомненно повлиял на Гоголя. Его возлюбленные выступают эквивалентом Богоматери, картину которой (*"пречистая дева с младенцем на руках"*, с *"дитем святым"* - I, 235) Вакула видит во дворце "царицы" Екатерины. Разумеется, что отзывались здесь и общеромантические представления. Ср., например, у Ф.Шлегеля в "Люцинде": "...Ты вечно чиста, как святая дева, и <...> тебе недостает лишь ребенка, чтобы стать мадонной"⁴⁸. У Гоголя эта парадигма не остается только на уровне тро-

пов, а разворачивается в систему сюжетных мотивов, в мифопоэтический сюжет, объединяющий культурно-исторические, бытовые и религиозно-мистические планы.

В реализации этой парадигмы для Гоголя чрезвычайно важна 'царская' мотивика (и не только в "Вечерах"), через нее он связывает, например, Екатерину - царицу земную - с матерью ("Помилуй, мамо! помилуй!") и картиной "пречистой девы" - Царицей Небесной. Парадигма "царица - мать - Богоматерь", в свою очередь, становится эквивалентной парадигме Оксаны, наделенной теми же признаками, а в финале трансформированной в иконографическую 'пречистую деву с младенцем на руках': Оксана - "красивая женщина с дитятей на руках" - стоит "близ дверей" (I, 243), как в живописной раме⁴⁹.

Можно заметить, что сакрализация возлюбленных призвана противостоять инфернальной сфере лжематерей и лжеродителей⁵⁰. С другой стороны, сакрализация парадигматического мотива 'возлюбленной' связана с нейтрализацией нерелексивности самих молодых "красавиц"⁵¹, которые соотносены с "зеркалом", имплицитующим мотиву двойничества/двойственности, и тем самым обнаруживают их причастность к хтоническо-инфернальному миру. Этими признаками наделены в прозе Гоголя практически все женские персонажи, обозначая две версии единого 'женского'/материнского'. Неслучайно черные косы Оксаны, глядящейся в зеркало, сравниваются с "длинными змеями", которые "перевились и обвили вокруг <...> головы", что ассоциирует ее с хтоническим существом. Неслучайна и автоцитатность Гоголя, соотносящая Оксану перед зеркалом и Вакулу с колдуном и Катериной в "Страшной мести", ср.: "Что людям вздумалось расслаблять, будто я хороша? <...> Лгут люди, я совсем не хороша <...> Нет, хороша я! Ах, как хороша! <...> Какую радость принесу я тому, кого буду женою!" - НПР; в СМ: "Ты посмотри на меня, Катерина, я хорош! Люди напрасно гово-

рят, что я дури. Я буду тебе славным мужем". Параска в "Сорочинской ярмарке" по ряду признаков эквивалентна мачехе, очипок которой примеривает перед зеркалом, а Катерина в "Страшной мести" кровным родством связана с колдовской сферой своего отца.

Связь гоголевских "красавиц" со сферой смерти и дьявольскими метаморфозами будет проявляться в прозе писателя постоянно. 'Прекрасная' Пульхерия Ивановна связана с *"серенькой кошечкой"*, принесшей смерть в дом, красавица-полька в "Тарасе Бульбе" расколет единство казачьего мира, красавица-панночка в "Вие" обернется старухой-ведьмой, *"Перуджинова Бианка"* - проституткой и т.д.

Эту двойственность Гоголь стремится преодолеть метафизическим толкованием женщины/женского начала и любви, которое ближайшим образом проявляется через эссе "Женщина". Еще С.Шамбинаго связывал платонизм "Женщины" с "Вечерами" и "Тарасом Бульбой"⁵². Между этими текстами обнаруживается тесная связь на самых различных уровнях. Автоинтертекстуальность дает и травестийную версию мотивов "Женщины" (ср., например, жалобы Телеклеса в начале "Женщины" с жалобами Черевича в конце IV главы СЯ) и прямую их реализацию. Воображаемый диалог Вакулы с царем, в котором он отказывается от *"золотой кузницы"*, *"каменьев дорогих"* и *"всего ...царства"* ради Оксаны, соотносится со словами Платона в защиту любви: "Захотел ли бы ты взять все драгоценные камни царей персидских, все золото Ливии за те небесные мгновения?" Подключение гоголевских статей имеет принципиальный смысл - они включают "Вечера" в контекст более широкий и концептуальный.

Эссе "Женщина", статья "Борис Годунов" и статьи "Арабесок" связывают с темой женщины и любви мотив сакрального двойника, обозначенного мистической формулой - *"лоно невидимого меня"* (VIII, 150), половинки души и т.д. *"Лоно невидимого меня"* есть одновременно и

любовь, и "эфирное лоно женской души", и божественное первоначало, в котором объединяется сакральная сущность женского и мужского. Ср.:

"Что такое любовь? - Отчизна души, прекрасное стремление человека к минувшему, где совершалось беспорочное начало его жизни, где на всем остался невыразимый, неизгладимый след невинного младенчества, где все родина. И когда душа потонет в эфирном лоне души женщины, когда отыщет в ней своего отца - вечного Бога, своих братьев <...> Тогда она повторяет в себе прежние звуки, прежнюю райскую в груди Бога жизнь <...>" (VIII, 146).

В любви отражается красота, благо и божественное "присутствие на земле" (VIII, 144). Воплощением божественных идей является женщина, она идеальное первоначало, заключающее в себе Отца и братьев. Для Гоголя материализация божественного начала означает переход женщины в мужчину, поэтому задача художника, выражающего "божество в самом веществе", - "воплотить в мужчине женщину" (VIII, 146). Эта формула интертекстуально соотносится с метафизическими рефлексиями по поводу половой дифференциации. Все трансформации женского-мужского (в том числе травестийно-инфернальные) в "Вечерах" связаны в конечном счете с мистическим аспектом половой дифференциации, с которой, в свою очередь, связаны представления о бисексуальной природе абсолюта, божественного первоначала и Первочеловека. Как указывалось выше, соединение женского и мужского отсылает к огромной метафизической теме, восходящей к мифологеме андрогина Платона. Эта тема была подхваче-

на христианством, трактующим отношения полов в мистическом аспекте единой плоти, единого тела, т.е. так или иначе рефлексировал над половыми различиями мужского и женского, стремясь их нейтрализовать в понятии небесного брака, восстанавливающего первозданную безгреховность и бессмертность первого человека Адама, упоывая на 'иной век', в котором "нет мужского пола, ни женского: ибо все вы одно во Христе Иисусе" (Галат., 3:28). Особенно активно эта тема учитывалась в гностицизме, который прямо говорит о муже-женской природе Первочеловека Адама, который был "муже-женщиной (ибо он происходит от муже-женского отца)"⁵³; "<...> наш гермафродит Адам, поскольку в мужской форме являет сокрытую в теле Еву, всюду с собой женщину (женское начало) несет"⁵⁴. Последующее расчленение мужского-женского, утрата первоначальной целостности обрекли человеческий род на смерть. Ср.: "Если бы женщина не отделилась от мужчины, она бы не умерла вместе с мужчиной. Его отделение было началом смерти. Поэтому пришел Христос, дабы снова исправить разделение, которое произошло вначале, объединить обоих"⁵⁵.

Как отмечает П.А.Флоренский, мистики считали "половую дифференциацию следствием метафизического грехопадения. Так, уже гностическая секта о ф и т о в считала первочеловека муже-женщиною. Так думали последователи К а б б а л ы, чуть ли не поголовно все мистические писатели - Я.Беме, Сен-Мартен, Фр.Баадер <...>"⁵⁶. Вновь соединиться можно только "в чертоге брачном. Ибо те, кто соединился в чертоге брачном, более не будут разделены"⁵⁷. Мистический культ андрогина/гермафродита, божественного Единого/Одного противопоставлен дроблению и хаотическому смешению, идее раздельного существования мужского и женского: "Когда вы сделаете двоих одним <...> когда вы сделаете мужчину и женщину одним, чтобы мужчина не был мужчиной и

женщина не была женщиной <...> - тогда вы войдете в царствие"; "<...> всякая женщина, которая станет мужчиной, войдет в царствие Небесное"⁵⁸. В данном случае неважно, что говорится о мужчине, в гностицизме был культ и женщины - Елены, Софии, Великой Матери (с ними соотносится и культ Марии), с которыми связывалась идея спасения и восстановления. Мыслилась она как возвращение души "в естество своей матери", как "пробуждение от сна глубокого", от "забвения", "незнания", "слепоты", как обретение "памяти" о первоначальной целостности, как освобождение из "плена" и "оков темницы" (см. Апокриф Иоанна). Мистическая традиция дает различные варианты и сюжеты возвращения/слияния.

Подчеркнем, что схематично обрисованный контекст имеет для романтизма, не только русского, но и немецкого, важнейшее значение. Для него этот мистический аспект мужского-женского был вполне актуален. Ср., например, в "Черной немочи" (1829) Погодина ситуацию женитьбы: Гаврила "углубился в размышления о человеке, о разделении на полы, мужеский и женский, об их назначении, различии и связи, о параллельных явлениях во всей природе"⁵⁹; еще более эксплицитно эта мотивика звучит в повестях Полевого⁶⁰. Эти интерпретации так или иначе обращены к исходной точке - к представлениям о первоначальной целостности и единстве женского и мужского в божественном, о любовном союзе как их восстановлении. В этой связи обязательный мотив детскости героев означает такую регрессию, которая возвращает в младенческое состояние до-катастрофической половой дифференциации и потому наделяется сакральными значениями (ср. линейную последовательность трансформаций Поприщина в "Записках сумасшедшего", которая завершается мотивом полета-возвращения *"сиротки"/"дитя"* к Богоматери, результируя трансформации в иконографическую парадигму; *"матушка"* Поприщина, как и Оксана,

стоит у дверей дома='церкви'). За всеми трансформациями взрослого в 'дитя' и переходами от 'дитя' к взрослому стоит в романтизме ситуация разлуки и встречи с матерью, которая метафизически семантизируется как 'душа' (= "эфирное лоно женщины"). Ср., например, превращение Афанасия Ивановича в "Старосветских помещиках" в "дитя маленькое", свособразный 'эмбриональный' плод после смерти жены ("он согнулся уже вдвое против прежнего"), а в финале его жена Пульхерия Ивановна прямо отождествляется с тоскующей "душой", напоминая о гностической формуле "жена-душа". Уместно будет указать вообще на регрессивный характер романтизма, который объединяет тему мечты с памятью/воспоминанием о прошлом, а семантический механизм приводит в действие таким образом, что по мере развертывания темы она движется в обратном порядке - к своему порождающему началу - к мифологическому архетипу.

Речь идет о **возвращении/встрече** в метафизической первосубстанции, объединяющей женское/Невесту/Мать и мужское/Жениха/Отца в единстве порождающего "лона". Это типичное для романтизма метафизическое стремление к синтезу и слиянию, которое должно преодолеть феномен романтической раздвоенности и завершиться обретением искомой целостности. Оно усвоено из трансформированного платонизма и в общих очертаниях напоминает мистические схемы гностицизма и его продолжателей. Если учесть метафизическое значение муже-женского единства Отца-Матери, а также гностические интерпретации Великой Матери/Богоматери как "Отца-Матери", становится понятной сакрализованная инцестуальность Гоголя и слова Вакулы: *"ты у меня мать и отец и всё, что ни есть дорогого на свете"* (I, 209). В финальную сакрализованную парадигму и иконографическую ипостась Оксаны Вакула, 'умерший' и 'воскресший' в Рождественскую ночь, вписывается как новорожденное 'дитя' (ср. транс-

формацию этой парадигмы в ИФС, где Шпонька, *"зовсім молода дытына"*, предстает 'дитятей' на руках тетушки). Таким образом, любовный/супружеский союз и есть возвращение в лоно Божества, где объединяются воедино и Мать и Отец, а возлюбленный превращается в их 'невинного младенца' - это излюбленная триада гностиков. Таким возвращением и слиянием завершается гностическое 'сиротство', в начале которого - утрата Матери; "возвратиться в естество своей матери"⁶¹ для гностиков означает спасение ⁶².

Таким образом, метафизический контекст, связанный не только с Платоном, но и всей последующей, прежде всего гностико-герметической традицией, актуальность которой для Гоголя убедительно демонстрирует М.Вайскопф, увязывает в единый комплекс всю отмеченную мотивику родительства, брачного чертога, муже-женского первоначала, сиротства и возвращения/слияния. Но Гоголь обозначает не только их сакральный вариант, но и его трансформации/искажения в виде хаотического смещения и кровного инцеста, разрушающего идею Великой Матери/Богоматери. Убийство матери в СМ и инцестуальные притязания колдуна - предельная материализация метафизического плена души, ее подчиненности темному лону сурового inferнального отца⁶³. Можно заметить, что отсутствие в мире Матери становится одним из условий плена души. Позитивный вариант матери в "Вечерах" присутствует только в эпиграфах и свадебно-похоронных песнях, в которых речь идет о врагах и смерти. Иначе говоря, "мать" находится по отношению к сюжету в метапозиции, она представлена как незримо присутствующая, и к ней обращено фольклорное слово. Попутно отметим, что сакральность матери в "Миргороде" вступит в противоречие с социализированной сакральностью отца. Объединить их Гоголю так никогда и не удаст-

ся. В "Тарасе Бульбе" оно организуется через столкновение "дома" матери (религиозно-идиллического и новозаветного пространства с иконой Божьей матери) и "дома" отца (ветхозаветного пространства силы), которое в конечном итоге разрешается в пользу хтонического "отца" в "Вис" и окончательно вырождается в пустоту в "Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем".

В этой двойственности ощущаются гностико-манихейские и богомильские отзвуки, которые наиболее отчетливо нашли свое отражение в "Страшной мести". Предельным воплощением зла в "Вечерах" является колдун-антихрист, отец Катерины в "Страшной мести", который подобно Сатане/Люциферу творит свой мир тьмы. Описание манипуляций в комнате колдуна, за которыми наблюдает Данило в "окошко" с *"высокого дуба"*, косвенно ассоциируется с описанием библейского сотворения мира (Бытие, 1:2) как его антитеза⁶⁴. Здесь присутствуют мотивы света, моря, неба, месяца, звезд, воды, *"сгустившийся туман"* и знаменательная фраза *"и стала тьма"*, отсылающая к библейскому *"И стал свет"* (Бытие, 1:3). Мечущиеся *"под потолком взад и вперед <...> нетопыри"*, летающие *"сильнее вниз и вверх, взад и вперед"*, могут быть противопоставлены Духу Божьему, который *"носился над водою"* (Бытие, 1:2). Кроме того, колдун выступает в функции искушителя, склоняя Катерину к грехопадению (*"Если бы муж мой и не был мне верен и мил, и тогда бы не изменила ему, потому что бог не любит клятвопреступных и неверных душ"*). Следует указать и на присутствие его сакрального двойника, который является ему в барочно-иконографическом лике грозного Бога-Отца: *"В облаке перед ним светилось чье-то чудное лицо <...> вперило неподвижные очи <...> дивная голова сквозь облако так же неподвижно глядела на него <...> острые очи не отрывались от него"* (I, 270).

В сатанинскую парадигму творения вписывается и "женщина" - вызванная им душа Катерины (*"что облако то не облако, что то стоит женичина"*) из райского луга. Катерина: *"О, как хорошо там! Как зелен и душист тот луг, где я играла в детстве"*. "Зеленый луг" отсылает не только к 'лугам' Жуковского (*"И видим мы воображеньем Тот свежий луг, где мы цвели"* - "Подробный отчет о луне. Послание к Государыне Императрице Марии Федоровне", 1820), но и ассоциирует один из излюбленных образов мистической литературы, подхваченный романтизмом. Ср., например, название аскетического сборника Иоанна Мосха "Луг Духовный", или у Беме: *"Когда мы вместе пройдем этим узким мостком плотского рождения на тот зеленый луг <...> тогда возрадуемся"*⁶⁵. Кроме того, "луг зеленый" соотносится с именованьем Богоматери - "луг благоуханный".

В связи с двойственностью всех составляющих компонентов "Вечеров" укажем еще на один аспект, соотносимый с гностической топикой. Он связан с переживанием метафизического отпадения/разделения/грехопадения/земного воплощения как 'земного плена'/сна'/забвения'. Наиболее полно он представлен в софийной печали, грусти, тоске, задумчивости, в переживаниях чуждости, одиночества и сиротства 'пришельца' из иного мира, одновременно ассоциативно сопряженных с "гордостью" и "капризами" гностической Софии, с ее невятной устремленностью в бесконечность, к возвращению в лоно Отца. Эти эмоциональные состояния персонализированной Софии, как отмечает А.Ф.Лосев, проецируются на природу: *"Даже сама материя онтологически представляет собою здесь только объективацию софийной печали. В гностическом чувстве природы всегда есть нечто тоскливо-щемящее и загубленное, одновременно безвыходное, но*

затаенным образом страстно ищущее и бессильно обнадеженное"⁶⁶.

Этот аспект софийной печали позволяет прочесть в "Вечерах" сквозную элегическую мотивику разлуки/расставания, грусти, печали, уныния, тоски и задумчивости, пустоты земного мира, покинутого исчезающей музыкой. Здесь важно отметить, что эта элегическая мотивика инспирирована гностическим ощущением и оно у Гоголя не преодолевается, как в элегиях Жуковского, гарантированным мгновением мистического контакта/встречи/возвращения. 'Печаль' включена не только в уровень повествователя (ср. финал СЯ), она последовательно сопутствует неожиданным и не всегда мотивированным мотивам тоски, грусти, задумчивости женских персонажей (Параска, Ганна, Катерина), указывая на их причастность к 'иному' миру. Поразительно четко эта мотивика реализуется в описаниях Ганны в МН.

Как отмечалось выше, "женское-мужское" находит отражение на всех уровнях текста, выступая универсальным классификатором⁶⁷. Доминация эротических мотивов слияния/союза/контакта охватывает сферы и стихии в "Вечерах", наделяя природные начала и свойства антропоморфными и персональными признаками. Это имплицитно мирунные субстанции, представления о первосостоянии и "предках", отсылая своим мифологизмом к позднеантичным и раннехристианским неоплатоническим и гностико-герметическим представлениям и их более поздним мистическим интерпретациям, например, Арндта, Сен-Мартена, Пореджа и других мистиков, почитаемых в России. Поэтому важно в "природоописаниях" Гоголя увидеть не только признаки мифологизации, но и ее мистические аспекты, соотносимые с эмпирическим сюжетом. Для этого вернемся к мотиву сна, которым отме-

чена метафизическая натурфилософия Гоголя и который включает персонажей в мистический мир.

Космос в "Вечерах" моделируется фольклорно-мифологической системой с четкой пространственной оппозицией верха - низа, неба - земли/воды, объединенных мировой осью, в функции которой выступают *"подоблачные дубы"*, *"дерево, которое шумит вершиною в самом небе"*, *"длинная лестница от неба до самой земли"* и т.п., и временной оппозицией дня и ночи, которые персонифицируются как малороссийский полдень и украинская ночь. Эти оппозиции согласно древнейшим представлениям *"...образуют пару связанных мифологических образов, в которых небу приписываются функции мужского начала (мужа, отца), а земле - функции женского производящего начала (жены, матери)"*⁶⁸. Таким образом, мотив сна изначально вписывается в отношения неба - земли с соответствующими парадигмами, в которых доминирует оппозиция мужского - женского с эротическими коннотациями.

Уже "Сорочинская ярмарка", открывающая "Вечера", в инициальном описании *"летнего дня в Малороссии"* вводит этот мотив, характеризующий состояние неба - *"неизмеримого океана"* (= *"сладолюбивого купола"*), который, *"кажется, заснул, весь потонувши в неге, обнимая и сжимаю прекрасную (землю. - С.Г.) в воздушных объятиях своих!"* Описание летнего дня через мифологему любовного союза неба и земли разворачивается в парадигму признаков космической любви, природной гармонии⁶⁹. Единство и слиянность сфер сакрализуется, сочетается с музыкально-звуковой и зеркальной мотивикой, сферы наделяются антропоморфными чертами и персонифицируются. Эта инициальная мифологическая модель дает варианты эротических связей/контактов в других повестях цикла и, трансформируясь, проецируется в эмпирический план сюжета. Мифологические трансформации сопровождаются антропоморфизацией и персонализацией сфер и стихий (вода -

реска-красавица с "серебряной грудью", "челом, лилейными плечами и мраморной шеей" и т.д.), атрибуты/предикаты которых соотносятся с персонажами по принципу эквивалентности. Так, например, предикации реки "своеправная", "капризная" (в мистическом контексте они соотносятся с маркированными предикациями гностической Софии) объединяют ее с "красавицей" и проецируются в эмпирический план сюжета, включая в этот ряд "капризных", "своенравных" и "гордых" красавиц "Вечеров"⁷⁰.

Трансформации зависят от движения суточного времени: д н е в н о м у взаимному любовному сакрализованному союзу неба/солнца и земли/воды противостоит н о ч н о й плен неба/звезд. Ср. в МН: "... пруд, угрюмо обставленный темным кленовым лесом и оплакиваемый вербами, потопившими в нем жалобные свои ветви. Как бессильный старец, держал он в холодных объятиях своих далекое, темное небо, обсыпая ледяными поцелуями огненные звезды" (I, 156); в СМ: "...бог <...> сотрясает ризу. От ризы сыплются звезды. Звезды горят и светят над миром и все разом отдаются в Днепре. Всех их держит Днепр в темном лоне своем. Ни одна не убежит от него" (I, 268). Это уже ситуация насильного обладания/плена 'женского' начала (небо/звезды) в 'мужских' объятиях. Она трансформируется и проецируется в 'отцовскую' сферу: пруд-"бессильный старец" соотносится со "старым хрычом" Головой, а "худный" (= "страшный") Днепр с "темным лоном своим" - с колдуном, отцом Катерины. Если учесть, что признаки женских персонажей "Вечеров" (Параска, Ганна, Катерина) идентифицируются с признаками небесной сферы и ими мифологизированы, а в плоскости сюжета эти персонажи оказываются в зависимости от родительской сферы, то парадигма 'пленения' будет исчерпывающей, охватывающей и метафизический и эмпирический мир. Инициальное описание сакрального союза/соединения, как выше указывалось, - семантический

инвариант цикла - дублируется вариантами сакрального союза и дьявольского смешения/плена', крайним полюсом которого будет греховный инцест - предельная материализация метафизического плена души, ее растворения в темном лоне сурового inferнального отца. Дуализм Гоголя в значительной степени инспирирован гностикоманихейскими представлениями, которые широко распространялись не только через "высокую" мистику, но и апокрифическую литературу и народную культуру.

Рассмотрим теперь более детально в контексте всего сказанного одну из повестей цикла.

Майская ночь, или утОПЛЕННИЦА

Здесь, как было уже показано выше, обнаруживаются наиболее интересные метафизические трансформации всех семантических комплексов. В частности, речь шла о том, что в мистическом мире Тихой Вечности Левко открывается тайна ясной панночки-'пленинной души'⁷¹, которую он освобождает из плена, взамен получая в 'ином' мире санкцию на брак с Ганной. Теперь следует выяснить, как соотносится мистическая история панночки-утОПЛЕННИЦЫ с эмпирическим сюжетом.

Согласно положениям И.П.Смирнова, эмпирический и умопостижимый миры находятся в отношениях "зеркального соответствия друг с другом"⁷², что объясняет связь двух сюжетов в МН - сюжета панночки и сюжета Ганны. Напомним, что в основе сюжета - типичная схема и конфигурация персонажей: неполные семьи возлюбленных (у Ганны есть только мать, у Левко - только отец), стремлению к их соединению препятствует отец Левко, ухаживающий за Ганной. Прежде всего обратим внимание на Ганну. Она самый загадочный персонаж и соотнесена с панночкой и ее историей. Эта связь обозначена на уровне сюжета и общих признаков: описание встречи Левко с

Ганной, которую он вызывает песней под окном ее дома, соотносится с его песней и встречей с панночкой⁷³. Обе героини соотносены с "окном" (ср. обращение к Ганне - "...выгляни на миг. Просунь сквозь окошечко хоть белую ручку свою" - с видением панночки: "видит: наперед белый локоть выставился в окно"), которое подобно картинной раме являет ангельский лик, порождая иконографические коннотации в контексте цикла. Ганна, как и панночка, соотносена с водной и небесной сферами (обе сопоставляются и с "ангелами божьими" через 'очи-звездочки' и 'окно'). Ср. также:

ГАННА/Галю(='ясная')

ПАННОЧКА

"Белое личико"

"У сотника была дочка, ясная панночка, белая, как снег, как твое личико",
"белое лицо"

"Беленькие ножки"

"Погляди на белые ноги мои..."

"Сердце мое, рыбка моя, ожерелье!"

"Я не могу чрез нее плавать легко и вольно, как рыба"

"В полуясном мраке горели приветно, будто звездочки, ясные очи; блистало красное коралловое монисто"

"Выглянула приветливая головка с блестящими очами, тихо светившими"

"У меня есть <...> кораллы, ожерелья"

Дом Ганны находится на берегу пруда (Ганна с Левко сидит "у дверей хаты" и видит, "как тихо колышется во-

да"), "старый деревянный дом" сотника скорее всего находится на противоположном берегу, что образует симметрию. Ганна связана с прудом/водой и с историей старого дома. Ее воспоминание о нем включает мотив сна, детства, матери и "страшного": *"Я помню, будто сквозь сон <...> давно, давно, когда я еще была маленькою и жила у матери, что-то страшное рассказывали про дом этот"* (I, 156). Просьба Ганны рассказать историю панночки эквивалентна просьбе панночки распознать ведьму. В обоих случаях присутствует мотив 'мучений', к тому же Ганна связывает историю со своим душевным спокойствием: *"<...> если не расскажешь. Я стану мучиться да думать..."* (I, 156). Причина ее беспокойства - ведьма (*"А ведьма?" - боязливо прервала Ганна, устремив на него прослезившиеся очи*"); ср. с панночкой: *"Слезы тихо покатались <...> посмотри на очи: они не глядят от слез"*). Таким образом, между тягостным состоянием Ганны и историей панночки возникают причинно-следственные отношения.

Рассказ Левко вновь дублирует негативную семейную ситуацию: дочь - отец - мачеха. Ганна здесь сравнивается с дочерью сотника, что в системе других признаков идентифицирует ее с утоПЛЕННИЦЕЙ, дочерью сотника. Эта идентификация мотивирует не только странную "задумчивость" и "тоску" Ганны, ее чуждость этому земному миру, но также ее странные отношения с отцом Левко. Остановимся на этом несколько подробнее.

Ганна *"два месяца только в стороне родной, и уже соскучилась"*. Она отчуждена от этой жизни - *"недобрые у вас люди... мне веселее у чужих было"*, *"движение тоски выразилось на лице ее при последних словах"*. У нее строгая мать, но странная, так как она упоминает и другую мать - *"когда я еще была маленькою и жила у матери"*. Противопоставление "своего" мира и "чужого" таково, что в "своем"/земном она чувствует себя чужой. Ничего не сказано о ее прошлом и неизвестно, как и откуда она попала в

этот мир. Это типичная гностическая мотивика "чужой" в земном мире, освоенная романтизмом и прежде всего немецким⁷⁴. Она мотивирует задумчивость, тревогу, беспокойство и страх Ганны, знаменующие ее принадлежность "иному" миру. "Задумчивостью" у Гоголя наделены женские персонажи, и проявляется этот признак обычно рядом с "водой" и "зеркалом"; зрительный контакт с "водой" или с признаками "водной стихии" связан с мистическим приобщением и означает встречу с Анимой⁷⁵. Ср., например, задумчивость Параски при взгляде на реку / "цельное стекло" / "бездну" и ее состояние при смотре в зеркало, эксплицирующим 'скрытое'. Этот взгляд-контакт ознаменован временной утратой сознания, состоянием забвения и невменяемости. Задумчивость также связывается с воспоминанием/припоминанием прошлого, детства, матери и выводит в конечном счете к мотивам 'плена души'.

Парадигма 'вода - дитя - душа - плен' включает мотив отражения плененных звезд и неба, что поддерживает 'ангельские' коннотации Ганны. Таким образом, задумчивость и тоска Ганны (ср. в рассказе о панночке - *"тоска ее взяла"*) это не только знак приобщенности к мистической реальности, как в романтизме, но и симптом зависимости, связанности, 'плена души', что отсылает к центральной мотивике гностической мифологии. А так как в "Вечерах" эти состояния связываются с детством, матерью и прошлым⁷⁶, в которое входит "страшное" (утрата матери, преступление и грехопадение, следствием чего является инфернальная власть родительской сферы над душой), то становится понятной связь Ганны и утоПЛЕННИЦЫ. Таким образом, прошлое в МН связано с утратой и отца и матери, которых замещают ложные родители. Эта схема предельно обнажена в СМ: убийство матери Екатерины порождает отцовскую власть над ее душой и его инцестуальные притязания, которые, как уже отмечалось выше,

становятся предельным выражением метафизического плена души.

Неслучайно в этом контексте появляется мотив 'крылатой души' (*"Что, если бы у людей были крылья, как у птиц, - туда бы полететь, высоко, высоко..."*), который отсылает к мотиву крылатой души у Платона ("Федр", 243е-257в) и соотносится со словами Давида "кто дал бы мне крылья, как у голубя? я улетел бы и успокоился бы" (Пс., 54:7). Слова Ганны о "крыльях" мотивированы предшествующими указаниями на ее задумчивость, тоску, на ее "чуждость" среди людей, жалобой на *"недобрых людей"*. Заметим, что слова Давида о "крыльях" связаны с мольбой избавить "в мире душу мою от восстающих на меня" (Пс., 54:19) и предваряются состоянием "страха", "трепета" (*"я стенаю в горести моей, и смущаюсь От голоса врага <...> Страх и трепет нашел на меня, и ужас объял меня"* (Пс., 54:3-6). У Гоголя мотив "крыльев" приобретает также значение гностического бегства из земного плена и возвращения в небесную обитель Бога-Отца⁷⁷.

Проясним теперь странную связь Ганны с inferнальным отцом Левко - Головой. Притязания Головы имеют основания: Ганна находится в какой-то зависимости от отца и, более того, она заинтересована его любовью. Напомним, что Левко находит их среди деревьев, после того как за Ганной *"с визгом задвинулся железный засов"* ее хаты. Странность здесь заключается уже в самой готовности к разговору. Сам разговор еще более странен, она упрекает Голову в неподлинности его чувств и обмане: *"Ты лжешь; ты обманываешь меня; ты меня не любишь; я никогда не поверю, чтобы ты меня любил"* (I, 162). Весьма прозрачная инцестуальная мотивика этого эпизода соотносится с разговором панночки со своим отцом сотником: *"Будешь ли ты меня нежить по-старому, батьку, когда возьмешь другую жену? - Буду, моя дочка; еще крепче прежнего стану прижимать тебя к сердцу!"* (I, 157). Недоверие

Ганны к признаниям Головы мотивировано уже случившимся "обманом" сотника, а ее влечение к отцу Левко может прочитываться как бессознательное метафизическое стремление к утраченному Отцу.

Учитывая зеркальные соответствия, обоснованные И.П.Смирновым, легко заметить, что текст МН строится на системе двойников и дублировании ситуаций: эмпирический сюжет точно отражает и рассказ Левко и его сновидение - Голова соотносена и с сотником (является отцом Ганны), и с ведьмой, и с прудом-старцем (ср.: *"железные когти"* кошки-мачехи отзываются *"опытным котом"* Головой с *"железными лапами"*, игра *"в ворона"* - поимкой *"птицы"* - Левко, вместо которого *"попали на эту ворону"* и т.д.). Несмотря на то, что эмпирический сюжет дает комические/карнавальные версии трагической основы, вводит тему 'ночного' смешения/неразличения (Левко уравнивается со *"своячницей"*, Ганна - с Головой и т.д.), он в силу повышенной когерентности текста, его пандетерминизма и панпсихизма, свойственных романтизму, нагружается мистическим смыслом истории пленения и освобождения души. Левко не может жениться на Ганне до тех пор, пока не освободит ее душу. Освобождая ее душу в том мире, Левко тем самым освобождает ее и в этом.

Идентификация Ганны с панночкой-утопленницей расшифровывает историю души Ганны. Тайна Ганны раскрывается прошлым, а прошлое сдвинуто в область сновидения, таким образом, сон интерпретирует эмпирический сюжет на хроногенетической оси⁷⁸. Его соотносительность с припоминанием/воспоминанием, с мистическим созерцанием 'иного' мира позволяет трактовать не только 'сон', но и 'иной' мир как бессознательное персонажа. Бессознательное получает временную и пространственную локализацию и выражение. Пространственно-временное кодирование бессознательного соответствует панпсихизму романтического мира, который делает относительным по-

нятие времени и пространства, синхронизируя диахронно. В мистическом контексте 'ночная' сфера "Вечеров" воспроизводит 'ночное' сознание, точнее - бессознательное, вплотную соприкасающееся с темной бездной гностического мира, удерживающего 'свет' и 'душу' в плену. Прошрое, перешедшее в бессознательное персонажа⁷⁹, таким образом, вытесняется/замещается 'иным'/чужим' миром. Ср. замечания И.Д.Ермакова, который писал о "бессознательном влечении" как проявлении греховности прошлого рода: "Грехи предков - тяжелый груз, который накладывает на человека его прошлое, прошлое его рода, проявляющееся в бессознательных влечениях"⁸⁰.

С мифологизированной историей грехопадения человеческого рода, у истоков которого стоит преступление, у Гоголя совмещается другая мифология - восходящая к гностико-манихейским представлениям о дуализме мира и души человека, в которой светлое начало находится в плену темных сил. Тенденция, намеченная в "Ганце Кюхельгартене", здесь получает свое дальнейшее развитие, обрастая целым комплексом значений ночного хаоса, обнажая тем самым две линии противоборства божественного и хтонического. Очертания последнего имеют не только форму фольклорно-мифологического бесовства, но и глубинной раздвоенности мира и человека в их онтологических основаниях. Мистическое переживание такого миропорядка окрашено религиозным чувством, часто называемым автором православной верой. Эти утверждения можно принять только при условии учета ее специфики в народной культуре, одновременно принимая во внимание ее малороссийскую гетерогенную природу.

Следует обратить внимание и на то, что тема Церкви как института не получает в "Вечерах", как показывает работа Л. Амберга⁸¹, позитивной разработки, более того, она занимает периферийное место, которому противопоставлен синкретизм живого мироощущения, объединяющего

языческие суеверия, мистицизм и одухотворенный пантеизм. В этом средоточии заключены тайны души. "Миргород" и последующее творчество вплоть до второго тома "Мертвых душ" и "Выбранных мест" будет разворачивать варианты "внешней Церкви" как 'пустого' пространства. Ранний религиозный мистицизм будет поддерживать и питать такое представление, находясь под мощной властью самой возможности прямого, внутреннего мистического переживания общения с Богом.

Своеобразным смысловым итогом и логическим переходом от "Вечеров" к "Миргороду" и последующему творчеству стала повесть "Иван Федорович Шпонька и его тетушка", которую следует рассмотреть более детально.

АННИГИЛЯЦИЯ СЮЖЕТНО-МОТИВНОГО КОМПЛЕКСА "ВЕЧЕРОВ НА ХУТОРЕ БЛИЗ ДИКАНЬКИ": ТАЙНА "ИВАНА ФЕДОРОВИЧА ШПОНЬКИ И ЕГО ТЕТУШКИ"

Рассмотренные выше мотивные комплексы, связанные с метафизической перспективой, уже в пределах "Вечеров" подвергаются аннигиляции - обесмысливанию⁸². Это касается прежде всего развития комически-бытовой тенденции, которая ведет к овеществлению и материализации мистических аспектов. Перевод метафизических/мистических аспектов из трансцендентной сферы в материальный эмпирический план дает разнообразные фигуры онемения и окаменения, *"мертвую тишину"* пустоты, эквивалентом которой становится жужжащая муха либо *"страшная рука <...> из фризовой шинели"*. Источник и предмет мистических переживаний перемещается из трансцендентной сферы в эмпирическую, наделяя последнюю значением иррационального псевдобытия. Метафизическая иерархия разрушается, а вертикаль заменяется гротескной горизонталью, уравнивающей *"небо"* с конгломератом всякой *"дряни"*. Так возникает гоголевский мир негативной

метафизики Пустоты (ср. в заметках к 1-й части "Мертвых душ" - *"Идея города. Возникшая до высшей степени Пустота"* и т.д.), мир значимого отсутствия или гротескно-утвердительного Ничто. В этом отчасти причина софийной печали элегического автора в "Вечерах" и "Миргороде" и развитие апофатики Гоголя, которая реализует себя не только в отрицательных конструкциях, но и в ложно-утвердительных. Эти тенденции получают первое свое отчетливое выражение в повести "Иван Федорович Шпонька и его тетушка", построенной на иронической аффирмации.

"Иван Федорович Шпонька и его тетушка" - одна из самых загадочных повестей Гоголя, своеобразное "заколдованное место" не только в составе "Вечеров", но и вообще в его творчестве. От нее идут прямые линии к "бытовым" повестям "Миргорода", к "Носу", "Шинели" и "Мертвым душам". Она резко контрастирует своим броским бытовизмом с повестями фольклорно-фантастического колорита, и речь о ней обычно идет как о бытовой юмористической/сатирической повести в контексте рассуждений о зарождении гоголевского реализма. Этот контраст с другими повестями "Вечеров" долгие годы давал основание говорить об ее "инородности" всему циклу⁸³ и рассматривать ее вне "Вечеров". Иллюзия "бытовизма" порождала и иллюзию ее понятности и простоты. Однако семантическая многослойность текста, скрывающаяся за внешней простотой и ясностью бытового нраво-описания, порождает множество вопросов, ответить на которые оказывается далеко не просто. Не совсем ясной предстает, например, нарративная стратегия и природа событийности в повести. Ее персонажи, в первую очередь пассивный и женоподобный вечный "дытына" Шпонька и, напротив, деятельная и мужеподобная девственница - его тетушка, если не следовать только "бытовому" прочте-

нию, до сих пор оставляют странное впечатление. Не объяснить только комической функцией (или: бытописанием) включение серии "экзотических" мотивов, таких, например, как библейские (Адам, Ноев ковчег, потоп, Иерусалим, Светлое Воскресение), животные (собаки, свинья, кошка), растительные (травы, пшеница, просо, ячмень, гречиха). Еще более странным предстает сон Шпоньки - не своим фантастическим колоритом, а самими акциями и реакцией на них персонажа. Одним словом, часто возникают вопросы "зачем это вводится в текст и что это значит?", адресованные к различным уровням текста. Все это в конечном итоге делает невнятным концептуальный смысл повести.

Загадка повести и тайна ее персонажей порождаются в значительной степени ее незавершенностью, которая отражает, как отмечает И.П.Смирнов, романтический принцип нерелексивности, распространенный на текстовую организацию. Другая особенность, отмеченная исследователем, заключается в отсутствии "чужого" мира как мира умопостигаемого и трансцендентного, образующего в цикле зеркальную корреляцию с миром "своим" (эмпирическим). Это усложняет смысловую сферу, так как, хотя "чужой" мир "и не показан в ИФШ, тем не менее область обыденного в этой повести конструируется с помощью логических операций, общих для всех разделов *Вечеров...*"⁸⁴, т.е. строится таким образом, как если бы "чужой" мир имел место. Принципиальное отличие заключается в том, что, как показывает анализ И.П.Смирнова, ИФШ инверсно трансформирует логические операции, с помощью которых порождалась смысловая сфера повседневного "Вечеров". Из этого следуют две важные особенности повести: во-первых, ее пародийный эффект (комическая ирония), а во-вторых, связанная с первой, но не тождественная ей значимость негативных корреляций. Неслучайно работы последних лет связывают эффект, производи-

мый такой трансформацией, с автопародийностью романтической системы⁸⁵, автопародийностью и аннигиляцией мистического метасюжета⁸⁶.

Все это справедливо, однако трансформации в ИФШ имеют более глубокий и тотальный характер. Они затрагивают не только романтическую систему или мистический метасюжет, а опрокинуты на диахроническую ось вплоть до ритуально-обрядовых форм, подвергая аннигиляции жанровые и дискурсивные концептуализации, коррелирующие с текстом ИФШ. Поэтому следует заметить, что понятие пародийности или автопародийности захватывает лишь один из уровней литературной авто/коммуникации и не затрагивает вопросы семантики, а в конечном счете и концептуальности этой странной повести. Именно этот вопрос нас интересует в первую очередь. Чтобы приблизиться к его решению, необходимо обозначить те смысловые уровни, которые порождаются текстом и его порождают, определяя возможности неоднозначных прочтений, и что с ними происходит, когда они подвергаются нарративной обработке.

Модель заглавия и именная структура текста

Повесть ИФШ выделяется в составе "Вечеров" уже своим названием, впервые в цикле построенным по антропонимической модели (названия других повестей ориентируют на календарно-обрядовые парадигмы языческого и христианского происхождения, на сверхъестественные акции или "чудные" локусы). Она задает развертывание текста как именной структуры, реализующей этимологические, фольклорно-мифологические, культурно-исторические слои гоголевских имен. В ней даны полное имя, отчество и фамилия мужского персонажа (Иван Федорович Шпонька) + "и его тетушка". Имя и отчество в этой модели представляют наиболее употребительные

русские имена (Иван и Федор), отягощенные историко-культурными и фольклорными коннотациями. *Шпонька* - малороссийская фамилия, имеющая значения 'пуговица' и 'запонка' (последнее зафиксировано Гоголем - IX, 500), т.е. элемент одежды, которая для персонажа - предмет особой заботы и внимания. Кроме указанных значений, "шпонька" - 'гвоздь', соотносимый с бричкой ('лоном', 'производящим началом'⁸⁷) тетушки, в которой *"проклятая дитвора повыдерживала сзади все гвозди"*. Как часть одежды или "брички" *Шпонька* - метонимия тетушки. В черновом автографе замечено, что тетушке *"или бы <...> шпоры"* (XIV, 346), которые, как и "ШПО-Н-ЬКА", анаграмматически прочитываются в отчестве тетушки - *КА-ШПОР-ов-НА*. Вообще звуковой комплекс, образованный из сочетания и комбинаций *к-ш-п-р*, имеет важное значение в установлении смысловой эквиваленции и перекодировке (ср., например, *"каш-еми-р-скую шаль"* тетушки, которую одевала она только в Светлое Воскресение и день своих именин). С тетушкой его связывают странные отношения, получающие символическую экспликацию 'соединения' в его сне. Не только в плане звукоимени они *зеркально* отражают друг друга, но и в характере мужских и женских занятий образуют андрогинный симбиоз.

Синтаксическая модель названия эксплицирует глубинную фольклорно-мифологическую и религиозно-мистическую тему "Вечеров" - соотношение мужского и женского в аспекте их родства⁸⁸, с одной стороны, с другой - ставит в сильную позицию мужского персонажа - человека, наделенного полным именем, отчеством и фамилией: *Ивана Федоровича Шпоньку* (ср. пословицу: "С именем Иван, без имени - болван", в которой *Иван* употребляется в значении 'человек'). Так, например, *Иван* (в значении 'человек') эквивалентизируется в тексте с *Адамом* (который и значит 'человек', сотворенный Богом), что поддерживается помимо *"той самой брички, в которой еще ездил*

Адам", и других мотивов отчеством Шпоньки - *Федорович*, т.е. 'Божий дар', указывающим, от кого произошел *Иван* - 'благодать Божия'. По словарю В.Даля, *Адам* - 'человек во плоти, грешник; падкий на соблазн; взятый от земли; праотец'⁸⁹.

Реализацию этих значений можно обнаружить уже в описании учебы Шпоньки, который, назначенный аудитором, *"был голоден и не мог противиться обольщению; взял блин <...> и начал есть"* (I, 285). В свою очередь, 'обольщение' согласуется с семой 'искусный', присутствующей в латинском *scit* - предикате обольстителя/искусителя (=змею) Шпоньки. Ср.: *"и взяла плодов его, и ела; и дала также мужу своему, и он ел"* (Бытие, 3:6), *"змеей обольстил меня, и я ела"* (Бытие, 3:13). Поедание плодов сделало Адама смертным. Поминальная символика блина, связанная с культом предков, приобщает Шпоньку к миру смерти (ср. также связь *"блина"* и *"окна"*, значимую в ритуальном контексте).

Библейская параллель с грехопадением имплицитно в наказании и рассуждениях о греховных руках Шпоньки (*"После этого тут же высек он пребольно Ивана Федоровича по рукам. И дело: руки виноваты, зачем брали, а не другая часть тела"* - I, 285), соотносясь с библейской антропологией, с представлением о том, что *"рука человека - начало его"* (3 Езд., 6:10), и последующими представлениями о *"беззаконии"* рук⁹⁰.

Выбор отчества персонажа на этом смысловом уровне поддерживается сюжетно: кто его подлинный отец, однозначно сказать нельзя, так как сосед *"еще тебя не было на свете, как начал ездить к твоей матушке; правда, в такое время, когда отца твоего не бывало дома"* (I, 295). В этом контексте *Иван* действительно явился на свет как 'Божий дар'. Интересно будет указать и на связь мотива 'блуда' матушки (*"это не в укор ей говорю"* - I, 295) с именем *Федор*. Она, как представляется, дополнительно мотивирует-

ся народной культурой. Например, незаконнорожденных в Олонецкой губернии называли по отчеству - *Богдановыми*, т.е. 'Богом данными' (= 'Божьему дару', так как имя *Богдан* - калька с греч. *Феодор*)⁹¹. Связь имени *Федор* с незаконным рождением и блудом закрепились и в загадке - "Кому господь с небеси звезду послал? Жене-блуднице, родившей же ей и нарекиши имя ему Федор, и многих той спасе"⁹².

В русской культуре имена *Иван* и *Федор* обрастали парадигматическими значениями не только в фольклоре, но и в культурной мифологии, обращенной к истории. Фольклор канонизирует имя *Иван* в сказке и былинах, имя + отчество (*Иван Федорович*) в обрядовых величаниях "жениха" и "хозяина", в эпосе (например, *Федор Иванович*, сын Ивана Грозного) - не только богатыря, но и "царского сына". В культуре отчество *Федорович* связывалось с царским ономастиком⁹³. Царские коннотации имен моделируют в повести властные отношения, в которые и включен "робкий", "кроткий" и женоподобный Шпонька, наделенный именем-отчеством с обширными фольклорно-мифологическими и культурно-историческими коннотациями.

Царскими коннотациями окружена и тетушка Шпоньки - муже-женщина Василиса Кашпоровна. Царские значения заключены уже в имени тетушки - *Василиса* - 'жена правителя, царя', 'царственная', а *Кашпоровна* (вероятно, от Каспар, Гаспар) - 'учитель'⁹⁴, что поддерживается на сюжетном и нарративном уровнях (ср., например, ее эквиваленцию грозному учителю латинского языка). Если учесть соотношение с нем. *Kasperle* = *Петрушка* (персонаж кукольного театра)⁹⁵, то это внесет в текст не только аспект марионеточных отношений, но и даст опосредованную двойную связь с растением/землей и Петром, указывающих на ее происхождение. Ср.: во дворе среди трав сушатся *петровы батог*и, которые могут чи-

таться и как 'плети (=багот) Петра', что соответствует *"страшной руке"* тетушки. В подкрепление интуиции Натальи Друбек-Майер⁹⁶, указавшей на ассоциацию Василисы Кашпоровны с Петром I, добавим, что и внешний вид (*"рост <...> исполинский, дородность и силу совершенно соразмерную"*, *"ей более всего шли бы <...> усы, длинные ботфорты и шпоры"*), и ее действия (*"собственною мужественною рукою держаю каждый день за чуб"* (эквивалент бороды в рассказах о Петре I. - С.Г.) *<...> умела сделать..."*, *"была ленивых вассалов своею страшною рукою и подносила достойным рюмку водки из той же грозной руки"*, способность все уметь делать и *"езде поспевать"* - XIV, 346) отсылают к легендарно-анекдотическим рецепциям Петра I и шире - к семантическому полю признаков царской власти (ср.: царь Иван Грозный)⁹⁷.

Парадигматический ряд *"мужественная рука - страшная рука - грозная рука"*, в свою очередь, отсылает к Библии, где говорится о Господе Саваофе, который *"грозит рукою своею"* (Ис., 10:32). Ср. также: *"Страшен и грозен он"* (Авв., 1:7). *"Страшный"* - один из употребительных эпитетов Господа в Ветхом завете. В этом контексте можно читать *"Страшную месть"*, в которой всадник, наказующий колдуна, обладает *"страшною рукою"* (I, 278), он имплицитно соотнесен с апокалиптическим всадником. С этим согласуется видение (*"В облаке перед ним светилось чье-то чудное лицо"* - I, 270), отсылающее к Откровению Иоанна - *"И взглянул я, и вот светлое облако, и на облаке сидит подобный Сыну Человеческому; на голове его золотый венец, и в руке его острый серп"* (14:14). В набросках Гоголя сохранилось название повести *"Страшная рука"*, что указывает на маркированность этого мотива.

Так сакрализуется андрогинная власть богатырши. (Ср. с богатыршей Василисой Микуличной, с ее луком, колчаном, мужским обличем, а также с *"бородатой"* кипрской Афродитой, которой борода идет так же, как

"или бы драгунские усы" тетушке). Ее мужская и верховная ипостась дублируется и в значении фамилии - Цупчевська, вероятно, от "цупко" - 'крепко' (такое значение приводит сам Гоголь - IX, 500). Другие возможные значения можно соотнести с сирр/сорр (лат.) - 'клок', 'шерсть', 'верх', дополнительно приобщающие ее к признакам *"шерстяной матери"* (=жене и сюртуку).

В то же время грозная, царская властительность тетушки-девственницы (*"замужем она никогда не была и обыкновенно говорила, что жизнь девическая для нее дороже всего"* - I, 293) в мифологическом коде объединяется с признаками "хозяйки", "Великой матери", "Владычицы зверей", хтонической богини Деметры ('земля-мать'), Артемиды ('владычица')-девственницы, богини охоты, растительности и плодородия, покровительствующей супружеству и деторождению, Астарты - богини-воительницы, культовым животным которой была лошадь, Гекаты - культовым животным которой была собака (изображалась женщиной высокого роста, в окружении собак, с копьем или мечом), охотницы, покровительницы детей и юношества. В этом ряду особо следует отметить Деметру - богиню земледелия, плодородия; она связана с "линией безмужней матери"⁹⁸, "закононосица или законодательница"⁹⁹, в ее атрибуты входят колесница, телега, конь. Важную роль в ее культе играли *свинья*, "как животное, приносящее плодородие"¹⁰⁰, и *пшеница* (именно о них идет речь в ответном письме Шпоньки). И Деметра, и Артемиды, и Геката - богини, коррелирующие друг с другом, поскольку сходятся не только в генеалогии (Геката по некоторым версиям - дочь Деметры), но и в парадигме "Великой матери".

Все их атрибуты и функции поразительно полно обнаруживаются в описании тетушки и ее локуса. Они очевидны в приведенном контексте, поэтому укажем только на некоторые ее атрибуты, составленные из набора *"собак"*

всех сортов"¹⁰¹, "свиньи, прохаживавшейся по двору с шестнадцатью поросенками" (I, 292), трав, зерна ("На дворе лежало на земле множество рябен с пшеницею, просом и ячменем, сушившихся на солнце", "тетушка садила в огороде пшеничку" (I, 292, 293), "брички, в которой еще ездил Адам", "тройки лошадей, немного чем моложе брички" (I, 303, 304). Сопоставляется с мифологическими функциями и значение трав, которые сушатся на крыше у тетушки, они используются в народной любовной магии, что соответствует колдовской функции Гекаты. Гоголь проецирует эти признаки на славянскую почву, объединяя их в ключевой для него мифологеме "матери-земли". Ср.: "Мать-земля (курсив Гоголя) была искони священной у славян. В земле соединяются и смерть и плодородие. Она самая близкая проповедница человеку, и питательница, и его погребательница" (IX, 421)¹⁰². Проекция этой мифологемы на тетушку Василису весьма ощутима. Таким образом, в ней объединяются/отождествляются два пласта - 'земли' и 'царской' власти¹⁰³, функции любящей 'матери' и грозного 'отца'.

Неслучаен и выбор имени невесты Ивана Шпоньки - *Марья*. Имплицитно она уже присутствует в названии повести. Фольклорно-мифологический слой личного имени *Иван* в совокупности с соединительным союзом "и" позволяет прочитывать второе имя (нарицательное) "тетушка" как субститут мифологической позиции *Марья* (Иван и [в значении 'да'] тетушка=Марья), что переводит заглавие повести в ботанический/земляной контекст (цветок *Иван-да-Марья*) и купальский ('брат-сестра'). Купальский контекст вполне актуален для повести не только потому, что события происходят в весенне-летний период, на который приходятся праздники Ивана Купала/Иоанна Предтечи, но и ориентацией всего цикла на обрядовые праздники. "Антропонимное словосочетание Иван да Ма-

рья в народной речи, фольклоре выступает со значением 'мужчина и женщина', 'муж и жена, супружеская пара' <...> а также как условное обозначение 'мужского' и 'женского' начал - в народной ботанической терминологии (иван-да-марья)"¹⁰⁴. Не только фольклор, но и литература закрепляет эти связи и делает их предметом смысловой игры. Ср., например, название повести популярного сентиментального писателя В.Измайлова "Сироты в Малороссии или Цветы: Иван да Марья" (Вестник Европы. 1814. № 7-8).

Отметим также, что обозначенный перевод имен в 'ботанический' контекст поддерживается текстовой реализацией: в первом случае в описании двора тетушки присутствует перечень трав, указывающий на растительный код в повести (травы, используемые в любовной магии), во втором - оправдывается эквиваленция тетушка-Мария, которую устанавливает положительным сравнением Шпонька¹⁰⁵. Кроме того, сама свадебная тема жениха Ивана и невесты Марьи актуализирует эти значения. Имя Марья - одно из употребительных имен невесты в свадебных текстах: "Назовем тебя, да лебедь белая, Назовем тебя по имени; Уж ты свет, Марья Ивановна"¹⁰⁶. В смысловое поле темы *Иван да Марья* имплицитно включаются мифологические коннотации близнечества и инцестуальности, присутствующие в контексте купальской мифологии¹⁰⁷, что согласуется с возможным родством Шпоньки с Марьей Григорьевной - племянницей его действительного отца. Это дополнительно подкрепляет значение подмены жены тетушкой-колокольней. Кроме того, инициативная роль 'жены-материи-сюртука' изофункциональна автономному поведению 'тела' (ср. "руки" Шпоньки) и в этом смысле переключает коллизию сна во внутренний план самого Шпоньки - переживания "жены" как собственной плоти.

Сон и возвращение в Могилев. Шпонька и великий грешник "Страшной мести"

Рефлексия над именем для Гоголя важна во всех случаях (например, в его записных книжках много этимологических пояснений слов, почерпнутых из словарей, а также украинских имен с "переводом" на русские). Неслучайны указания нарратора на разницу между *Иваном Федоровичем* и *Ванюшей* в начале повествования, а в конце, в страшном сне, вновь актуализируется значимость имени собственного. Переименование Ивана Федоровича в "колокол" (поданное как очередное насилие над Шпонькой) вызывает его единственное в сюжете твердое "нет": "... ты колокол", - *"Нет, я не колокол, я Иван Федорович"* (I, 307)¹⁰⁸. Переименование воспринимается здесь мифически, как смена сущности и утрата идентичности в результате поглощения собственного имени другой вещью. Насилие над Шпонькой, которое разворачивается во сне и служит продолжением сквозной темы **власти**¹⁰⁹ (учитель, тетушка, Сторченко объединяются ключевым свойством 'грозности') и подчинения, оживляет и задает ожидание тех значений *Ивана*, которые разворачивались в "Вечерах" - *Иван* в цикле обычно **дитя-жертва** Петра/Петруся, гибнущий от **ножа** (ср. смерть *Иванов* в "Вечере накануне Ивана Купала" и "Страшной мести")¹¹⁰. Не индексирует ли "ножик" Шпоньки (I, 285) его как 'жертву' невесты-"жены"? Ср. в "Страшной мести": Катерина *"бежит поздно с ножом своим и ищет отца"*, *"кинулась на него с ножом"* (I, 274, 275).

Композиционное следование в цикле ИФС сразу же после "Страшной мести" актуализует этот фон и эти значения *Ивана-жертвы и мертвеца*. Но не только эти значения. Сон обнаруживает интертекстуальную связь между описанием бегства потенциального кровосмесителя, великого грешника и антихриста в "Страшной мести" и бегст-

вом Шпоньки, проецируя в его ночное сознание "малую" эсхатологию и призрак наказующей *"страшной руки"*. Сон Шпоньки символически интерпретирует тему женитьбы, вовлекая в свою орбиту набор свадебной символики¹¹¹, трансформируя ее таким образом, что идея женитьбы соотносится вообще с тотальным насилием и символической темой смерти, что, с одной стороны, вполне соответствует свадебной обрядовой мифопоэтике, а с другой - вводит мотив наказания, имплицитный грех персонажа. Не случайно рифмуется эпизод первого наказания в училище, *"сделавший влияние на всю его жизнь"* (*"с ужасом очнулся он, когда страшная рука, протянувшись из фризовой шинели, ухватила его за ухо и вытащила на середину класса <...> негодяй!"* - сказал грозный учитель"), с эпизодом во сне (*"Вдруг кто-то хватает его за ухо. <...> "Это я, твоя жена!"* - с шумом говорил ему какой-то голос"). Сон Шпоньки объединяет две взаимосвязанные линии в системе Гоголя - брачно-эротическую и властно-наказующую (сон в "Вечерах" обычно увязывается с преступлением/грехом), - перекодирующие друг друга на свадебно-похоронном и религиозно-эсхатологическом символическом языке (ср. также "Вий" и "Шинель"). Сон возвращает Шпоньку в его "внутренний" дом. И здесь важно подчеркнуть, что вообще у Гоголя 'возвращение домой'/'дорога домой' тесно связаны с бегством из 'дома': достигая 'дома', персонаж стремится вырваться из-под его власти¹¹². Это связано с мифологизацией "дома", отождествляющей дом с могилой, с поглощающим лоном (ср. описание жилищ в "Мертвых душах") и домом как 'плотью'. Колдун, вернувшийся домой, возвращается в землю, в обитель своих хтонических предков - такова страшная месть; Хома Брут, сирота, испытавший сладость эротического союза, поглощается земляным Виєм; Шпонька - сирота, рано лишившийся родителей, вернувшись домой - в преддверии этих событий.

Обратимся к сопоставлению бегства Шпоньки и колдуна: "То снилось ему, что вокруг него все шумит, вертится. А он бежит, бежит, не чувствует под собою ног... вот уже выбивается из сил... Вдруг кто-то хватается его за ухо. Ай! кто это?" - "Это я, твоя жена!" - с шумом говорил ему какой-то голос"; "замечает, что у нее гусиное лицо <...> поворачивается он в сторону и видит <...> поворачивается в другую сторону - стоит третья жена. Назад - еще одна жена. Тут его берет тоска. Он бросился бежать в сад; но в саду <...> снял шляпу и в шляпе <...> полез в карман <...> - и в кармане жена <...> вынул из уха <...> - и там <...> жена. <...> В страхе и беспамятстве просыпался Иван Федорович" (I, 307-308).

Бегство колдуна в "Страшной мести" (как позднее и Хомя Брута) строится аналогично - все попытки избежать встречи обречены, все обращается против него и не уйти от "страшной руки" апокалиптического всадника: "дико озираясь <...> не гонится ли кто за ним <...> погнав коня своего <...> Со страхом взглядевшись в чудного рыцаря, узнал он на нем то же самое лицо <...> мчался он на коне <...> поворотил домой <...> погнав коня к Киеву. Ему чудилось, что все со всех сторон бежало ловить его <...> звезды бежали <...> дорога, чудилось, мчалась по следам его. <...> Все чудится ему как-то смутно. В ушах шумит, в голове шумит <...> поехал в Канев <...> Но это не Канев, а Шумск <...> назад к Киеву <...> но не Киев, а Галич <...> снова назад <...> Ухватил всадник страшною рукою колдуна и поднял его на воздух" (I, 275-278).

Сон Шпоньки можно уподобить видению (такого сна "он никогда не видывал", как "никогда во всю жизнь свою <...> не видывал" "нечестивый грешник"-колдун в своем видении "чье-то чудное лицо") и откровению, требующему символического истолкования ("тотчас обратился к гадательной книге"). Импликация эсхатологической мотивики ориентирует на библейский контекст. Так, например,

"шумовая" звукопись (обыгранная и в "Страшной мести") и сегмент *"с шумом говорил ему какой-то голос"* отсылают не столько к свадебному "шуму"¹¹³, сколько к 'шуму голоса' библейского - *"слушай голос, исполненный шума"* (3 Езд., 6:13), - сообщающего последние знамения. Здесь возникают ассоциации с *Откровением Иоанна*, в котором Иоанн слышит *"и голос Его - как шум вод многих"* (1:15), и *"увидел жену <...> с семью головами"* (17:3), и *"жену, невесту Агнца"* - небесный Иерусалим (Откр., 21:9), *"скинии Бога с человеками"* (Откр., 21:3). Шпонька видит семь жен с гусиным лицом, а вместо небесного Иерусалима попадает в Могилев - Иерусалим "нынешний".

Таким образом, мотив Иерусалима, эксплицированный в тексте в связке с "путешествием" (*"Путешествие Коробейникова ко святым местам"* - *"его сам Господь сподобил"*¹¹⁴ *побывать в Палестине и Иерусалиме*). *"Так вы говорите, что он, - сказал Иван Федорович, который много наслышался о Иерусалиме еще от своего денщика, - был и в Иерусалиме?"* - I, 300-301) и соотнесенный с 'возвращением и дорогой домой' - *"от Могилева до Гадяча"*, завершается брачным мотивом, выступающим "метонимической заменой смерти"¹¹⁵. Поэтому во сне Шпонька возвращается обратно в Могилев. Его "Иерусалимом" становится 'могила', соотнесенная с женой - тетушкой-колокольней - "материей"/"матерью" - "сюртуком"¹¹⁶, в которой умирает 'ветхий Адам' (согласно преданиям череп Адама как раз и захоронен в Иерусалиме под Голгофой).

Сопоставление с великим грешником имеет принципиальное значение: оно указывает направление трансформации масштабного вселенского "зла" в ту неопределенную и обыденную пустоту бытовой жизни, которую Гоголь будет описывать, начиная с ИФШ и повестей "Миргорода", тем же приемом *не* и *ни...ни* и метафизической категорией *середины*¹¹⁷, которые он применял к все-

ленским явлениям, ориентируясь на дискурсивные возможности апофатики. Неслучайно и в описании великого грешника и кроткого Шпоньки применяются одинаковые приемы "отрицательных определений", которые впервые основательно описал Андрей Белый¹¹⁸. Замечание Андрея Белого о колдуне - "кто он сам в себе, - неизвестно"¹¹⁹ - вполне применимо и к Шпоньке.

Обозначенные, в первом приближении, реализации некоторых смысловых уровней имени (к ним мы еще обратимся) указывают на тип заглавия, имеющий "специфический нарративный характер", который происходит из связи имени и повествования в мифе¹²⁰. Комбинаторная структура антропонимической модели названия повести задает разнонаправленные варианты текстовых реализаций, проецируя их на различные диахронические системы. Это порождает многослойную семантику и сложную перекодировку, определяющую возможности прочтения с различных позиций. Мы не стремились четко увязать все системы, показывая, как перекодируются различные элементы одних уровней/серий, включаясь в другие уровни и системы. Задача была более скромной - обозначить многокодовость текста, которая порождает одну из его тайн. Переход с имени и мотива на нарративный уровень будет порождать свои загадки, которые переведут проблему в иной план ее решения. При этом следует учитывать, что поведение нарратора, не отменяя обозначенные смысловые ходы, освещает их специфическим образом.

**"Свой" и "чужой" мир Шпоньки,
"кроткой и доброй души", "негодяя" ученика
и "гадкого" младенца**

Выдвижение имени собственного, конфигурации имен, их свойств и атрибутов на первый план, разворачи-

вание парадигматической серии, устанавливающей семантическую связь между персонажем, его одеждой/переодеванием, 'путешествием' домой, добыванием 'земли-луга', совмещенными со свадебной темой 'невесты-жены-матери-сюртука', - все это, спроецированное на тотальные отношения "власть-подчинение" и их экзистенциональное переживание, порождает антропоцентризм повести, имеющий для последующего развития негативной антропологии Гоголя принципиальное значение. Если принять во внимание идентификацию не только одежды и невесты, отмеченную в ИФС и прослеженную М.Вайскопфом в "Вечерах"¹²¹, но и 'одежды как тела', восходящую к мифологическим¹²² и религиозно-мистическим представлениям, то подобная семантизация меняет соотношение двух категорий - мира и человека, задавая инверсное соотношение целого и части по сравнению с другими повестями цикла. Здесь часть становится целым (ср. "руки" (тело) Шпоньки), и категория мира включается/становится частью персонажа, который выступает интегрирующим целым, вбирающим в себя невидимую подчиняющую силу. Это проявляется не только в том, что окружающая среда, пространство, его наполнение/атрибуты овеществляют смысловую сферу персонажей (и в этом отношении текст несет в себе признаки мифологической организации), но и в том, что с отсутствием "чужого" мира (трансцендентного в системе И.П.Смирнова) **перераспределяется граница между "чужим" и "своим"**: она проходит здесь не между персонажем и внеположенным ему окружающим пространством, а через Шпоньку, разделяя его на телесного, внешнего и душевного/психического, внутреннего. Соответственно фокус изображения сходится на странном персонаже.

Социофизический мир, обладая фактурной неоднородностью, предстает для Шпоньки в одном качестве - он для него чужой/отчужденный. В нем для Шпоньки нет

"своего" мира, с которым он мог бы идентифицироваться. Напротив, все характеристики строятся по принципу расподобления, исключая его из всех микросоциумов. Здесь начинают работать приемы апофатической риторики, которые и создают неясный контур персонажа. Шпонька последовательно включается в разные сферы (учеба, служба, помещичья жизнь, потенциальный жених-муж), и в каждой из этих сфер он наделяется признаками, исключаящими его из этой сферы. Он или эти сферы отчуждены "неправильностью" поведения Шпоньки. В классе, где все шумят, он тих и примерен, в полку, где все развлекаются, он сидит дома, по возрасту он должен жениться, а он еще *"молода дытына"* и ни разу еще не был женат. Сфера помещичьей жизни также отмечена отличительными чертами. Казалось бы, здесь персонаж обретает идентичность (*"Казалось, натура именно создала его для управления <...> именем"*): *"об Иване Федоровиче везде пошли речи как о великом хозяине"*. Но несмотря на то, что и *"тетушка заметила, что он будет хорошим хозяином"*, она *"не во все еще отрасли хозяйства позволяла ему вмешиваться"*. Жнецы и косари *"доставляют наслаждение неизъяснимое его кроткой душе"*, но и от них он отчуждается при наступлении сумерек - *"трудно рассказать, что делалось тогда с Иваном Федоровичем"*. Так проблематизируется Шпонька и как 'хозяин'. Не становится он и 'женихом'... Расхождение между его номинальным и реальным возрастом обнаруживает инфантилизм. Он *"молода дытына"* и в 38 лет. Т.е. он отчужден не только от социума, но и от собственного возраста и даже пола.

На нарративном уровне отчуждение Шпоньки ничем прямо не мотивировано, более того, нарратор испытывает особое затруднение там, где приоткрываются внутренние движения персонажа. По-видимому, мотивация заключается во 'внутреннем' Шпоньки, в тайне его психического мира, *"кроткой душе"*, в его свойствах *"молодого дытыны"*.

Он изначально дан как некая постоянная величина: как *"преблагодный"*, 'робкий', как *"кроткая и добрая душа"*. Поиски мотивации связаны с идентификацией персонажа, иначе говоря, с обнаружением кода его прочтения. Эту мотивацию, конечно, можно попытаться отыскать в тех контекстах, к которым разными способами отсылает текст. Так, например, формула *"кроткая и добрая душа"* вместе с другими его именованиями отсылает к агиографическому/религиозному дискурсу¹²³; имя *Иван*, соединенное с пассивностью и проч., - к сказке, в которой персонаж отчужден от мира своим особым на него взглядом¹²⁴. Однако указанные системы жанрового или дискурсивного (их можно расширить) прочтения объясняют далеко не все. Они как бы удостоверяют отрицательную корреляцию, но не проясняют генезис его робости и пассивности. Шпонька все равно остается фигурой загадочной в своей замкнутости.

Загадочность порождается ощущением наличия какой-то сферы означаемого, которая не имеет прямого соотношения с означающим. Она дает себя знать в странных реакциях персонажа и занятиях, не согласующихся с означающим, т.е. в тех абсурдных/комических/травестийных/пародийных стыках наррации, которые обнаруживают некомпетентность нарратора по отношению к своему странному предмету. Закрытая сфера внутренней/бессознательной жизни (подобно особому миру Акакия Акакиевича, в котором он живет, полуэксплицированным переживаниям Подколесина в связи с женитьбой) управляет персонажем, как марионеткой. Это и создает напряжение внешнего-внутреннего: то, что сказано о персонаже - всего лишь символическая форма описания его невидимого, она и создает непроясненность расхождения Шпоньки со средой. Невидимое и есть "чужое" как трансцендентное, которое входит в состав самого персонажа¹²⁵, не получая при этом отчетливой манифестации ни в плане означаю-

щего, ни в плане означаемого. Оно предстает своеобразной "вещью в себе", превращая в таковую и самого Шпоньку. Специфическое соотношение означающего и означаемого порождает иррациональную тайну, которую можно соотнести с метафизикой телесности, определяющей символизм сна, сворачивающего все и всех в набор насильственных отношений между элементами мира, превращая их в овеществленную трансценденцию. Так устанавливается эквиваленция между внутренним и внешним, между своим миром и чужим, между психическим и телесным¹²⁶.

"Свой" мир для "кроткой души" очерчен границами собственной телесности и в этом смысле 'душа' уравнивается с 'телом' и 'одеждой' (*"упражнялся в занятиях, сродных одной кроткой и доброй душе: то чистил пуговицы <...> то, наконец, скинувши мундир, лежал на постеле"* - I, 286). Автотелекоммуникативность нарцисса сводит границы "своего" мира до границ собственной телесности (Шпонька - 'пуговица' *"чистил пуговицы"*, *"не допускал к себе скуки <...> вынимал белье, рассматривал его хорошенько <...> заглядывая иногда в гадательную книгу, так это потому, что любил встречать там знакомое <...> Так чиновник с большим наслаждением читает адрес-календарь по несколько раз в день <...> его тешит до крайности печатная роспись имен. <...> "А! вот и я!"* - I, 288-289). Поэтому "своим" оказывается только то, что вызывает переживания собственной телесности. Ивану Федоровичу *"очень понравилось <...> лобызание"* со Сторченко, *"потому что губы его приняли большие щеки незнакомца за мягкие подушки"* (I, 290), т.е. за собственную 'постель'.

"Свое" просцируется и на временную ось, здесь "своим" оказывается детство: возвращаясь домой/в детство первый раз, *"сердце в нем сильно забилося"*, он увидел пруд, который *"живо и ярко блестел <...> и дышала свежестью"*, *"здесь когда-то он купался"*. Это первый случай действи-

тельно позитивного указания на его эмоциональное переживание, на его 'воскресение из мертвых'. Второй случай появляется в связи с описанием *"спокойного, чистого вечера"*, в котором появляется тот же набор лексем - *"блестящих кос"*, *"волен и свеж воздух"*, *"тогда оживлено все"*, *"свежо и хорошо"*. *"Трудно рассказать, что делалось тогда с Иваном Федоровичем. Он забывал <...> и стоял недвижимо на одном месте, следя глазами пропадавшую в небе чайку"* (I, 295). Здесь впервые Шпонька приобщается к свободной "вертикали", впадая в состояние, родственное мистическому выходу из себя. Но оно тут же обесмысливается горизонтальной прозаичностью (*"следя глазами пропадавшую в небе чайку, или считая копы нажатого хлеба"*), разрушающей небесную вертикаль. Что делалось со Шпонькою, действительно *"трудно сказать"*. Алофатический отказ нарратора вновь указывает на герметичность персонажа, сопоставимую с непознаваемостью метафизического Ничто.

'Внутреннее' не разворачивается и не имеет своего слова (единственный случай интроспекции появляется в экстремальной для Шпоньки ситуации - после разговора с тетушкой о женитьбе) и обнаруживается лишь отдельными сигналами, внешними реакциями, стимулы которых остаются для нарратора и, соответственно, для читателя закрытыми. 'Внутреннее' не корреспондирует прямо с 'внешним' и предстает также сферой, отчужденной от персонажа. Получается, что и собственный психический мир выступает для него миром "чужим", блокирующим дневное сознание, отчуждающим и от себя и от других (*"он забывал"*, *"стоял недвижимо"*). Этот раздвой наиболее четко представлен сном, интерпретирующим двойное отчуждение Шпоньки - от мира и от самого себя. Парадигматическая серия, начавшаяся с 'платья' (одежды), увязанного с переодеванием в 'хозяина' и наследника 'земли-луга', трансформируется в идею женитьбы и 'жену' - 'тетушку-

колокольню' - 'жену-дурную материю' для пошива того же 'платья', показывает, как "свое" превращается в отчужденное и враждебное. Сон обнаруживает проникновение поработящего механизма в глубинный пласт психики Шпоньки. Гоголь, аннулируя "чужой" мир (трансцендентный, умопостигаемый) на уровне сюжета и текстопостроения, переносит его во внутренний план персонажа, в сферу его бессознательной/телесной жизни, отчужденной, а потому враждебной персонажу. "Свое" оборачивается "чужим". Отчужденность Шпоньки и его одиночество, на которое обращает внимание нарратор, приобретают тотальный характер. Внеличностная логика отчуждения становится бессознательной властью тела и сознания.

В конечном итоге в изначальной робости, покорности и пассивности Шпоньки, его молчании и косноязычии (поданных как дефектность персонажа, соотнесенная с дефектностью самой его "истории", испорченной женщиной) можно увидеть результат изначального отчуждения и испорченности природы, порожденных грехопадением Адама. Грехопадение породило стыд (до грехопадения "были оба наги, Адам и жена его, и не стыдились" (Бытие, 2:25), а обретение "стыда" стало знаком не только греха, но и отчуждения, в том числе от собственной плоти; ср. в ИФП: *"Как жена! <...> Вы совершенно в стыд меня приводите <...> Я совершенно не знаю, что с нею делать!"* Библейская история (а Шпонька в черновом автографе *"заглядывал"* не только в гадательную книжку, но и Библию, *"потому, что любил встречать там знакомое <...> "А, вот и я" - XIV, 340-341*) в гностико-манихейском прочтении, трактующем онтологическую испорченность и поврежденность природы и человека, спроецирована на испорченное и греховное рождение Шпоньки, ставшего для него травмой, травмой дефектного рождения. Ведь он, когда родился, как говорит тетушка, *"такой <...> тогда был гадкой!"* (I, 295). Неслучайно предикация *"ты <...>*

был гадкой" ('чудеснорожденный' от матушки "пречудного нрава" в *Вытребеньках* ['причуды'] *Гадяча*) входит в парадигматическую серию - "негодяй" (можно читать и как 'негодный ни к чему') - "сено такое гадкое" - "гадкой" - "сам чорт <...> это гадкое слово", - устанавливающую эквивалентность между Шпонькой, 'гадким сеном' ("Всякая плоть - сено" - излюбленная библейская цитата в мистической антропологии Сковороды) и 'чортом - гадким словом'. Добавим, что этимологическое значение 'гадкий, уродливый' присутствует в южно-сл. языках в лексеме "гордый" (ср.: "но гордость совершенно была ему неизвестна" - I, 287), а значение 'стыд' в лит. *geda*, исконнородственного праслав. **gađь* "отвратительное животное"¹²⁷. Таким образом, онтология греховности становится достоянием бессознательного персонажа, порождая немотивированный страх, робость и отчуждение. Это в общих чертах напоминает другие повести "Вечеров", в которых параллельная история (мачеха и панночка в "Майской ночи", история Ивана и Петра в "Страшной мести") становилась бессознательной тайной персонажа, а сюжет связывал сон с тайной преступления, одновременно включая в этот комплекс прошлое и материнскую мотивику. Экзистенциально переживающий отчужденную власть собственной плоти, Шпонька становится ее жертвой, наказанной за свою к ней причастность.

Вся многосмысленность Шпоньки, построенная на своеобразных взаимоисключающих полюсах (разумеется, с учетом их трансформации в обыденном персонаже), воскрешает те метафизические представления о нуле, примиряющем плюс и минус, о которых рассуждал Одоевский в кружке Раича, излагая свой перевод натурфилософии Окена¹²⁸, с одной стороны, с другой - мистические представления гностико-манихейского толка о поврежденной материи и Ничто. Шпонька стоит у истоков негативной антропологии обыденного/пошлого человека Гоголя и в

этом смысле он Адам - 'праотец' всех последующих типов: от двух Иванов и Ковалева до Поприщина, Башмачкина и Чичикова.

Бессмысленность наррации и апофатическая стратегия

Уже достаточно внимания в исследованиях уделялось алогизму/абсурду/гротеску Гоголя. Все эти явления характеризуют нарративные особенности гоголевских текстов. Конкретные приемы их порождения описал еще Андрей Белый. Однако инстанции, порождающие подобные наррации, до сих пор отчетливо не соотнесены с апофатическим дискурсом и его риторическими возможностями отрицательного описания¹²⁹.

Гоголевская наррация в ИФШ исходит из нескольких стратегий апофатического дискурса. Во-первых, апофатическая конструкция "не" становится сквозным предикатом Шпоньки (*"не привешивал", "не играл", "не скоблить", "не мог противиться", "не заметил", "не имел никогда желания", "палк был совсем не такого сорта", "не пил выморозок", "не танцевал мазурки и не играл в банк"* и т.д.). Во-вторых, используются ложноутвердительные конструкции как обращенные формы отрицательных. Это те случаи, которые соответствуют пояснениям апофатики Григория Нисского, "наименования по внешнему виду утвердительные, которые, однако, выражают скорее отсутствие или противоположность"¹³⁰. Первый прием отчуждает Шпоньку от его сверстников, от сослуживцев и проч., порождая отрицательную референтность. Оказывается, что он ни чему не принадлежит, ни с чем не идентифицируется и ни что не принадлежит ему. Не такой, как все, но и неизвестно, какой же. Потому что второй прием строится таким образом, что все позитивные номинации аннигилируются последующими предикациями. Их разъяснение

обессмысливает вводимые понятия - сакральную кротость, тихость, молчание, тишину (замещается "мертвой тишиной") (ср. замечания Гоголя о *Пустоте* и *бессмысленности* мира в "Мертвых душах"). Кротость и доброта души заключаются в чистке пуговиц, лежании на постели без мундира; образцовая служба заслуживает похвалы, и очередной чин Шпонька получает "зато" через 11 лет и т.п. Указание на отсутствие скуки - это не противоположность скуки, отказ от "детских" шалостей и шумных развлечений здесь не предстает формой подлинного благочестия. Иначе говоря, противопоставление не выявляет противоположных качеств персонажа, а скорее говорит о том, чем он не является. Тем самым Шпонька приобретает значение НЕ - не ученик, не военный, не хозяин, не мужчина, не жених, а также не святой, не подвижник, не юродивый, не богатырь, не сказочный Иван-дурак, хотя с этим рядом устанавливается корреляция, но отрицательная. Несогласованность референции в плане номинации и в плане предикации порождает пустоту, "пустую референтность"¹³¹. Подобно Манилову, он "ни в городе Богдан, ни в селе Селифан". Он - Ничто, просто "Иван Федорович Шпонька", слово нарратора, которое не в состоянии его описать, он закрытый предмет для наррации. В результате такого соединения внешний план изображения персонажей и ситуаций предстает пустым изображением, иррациональным измерением обыденного¹³², в котором теряют подлинное значение сакральные сигналы и знаки. Вечность и вертикаль уравниваются с временностью и горизонталью, библейский смысл буквализируется или получает обращенную форму. Так аннигилируется иерархия. Снимая метафизический план как план трансцендентный, снимая деление мира на эмпирический и умопостигаемый, автор переключает его целиком в сферу обыденного, которая предстает скрытой манифестацией бессознательного (здесь сходится архаическая основа "Вечеров").

Если учитывать взгляд на ИФС как на сатирическую повесть, то будет уместным привести то разграничение нигилизма и апофатки, которое вводит И.П.Смирнов: "Если нигилизм (в какой бы то ни было из его редакций) есть сознание, отрицающее ту или иную экстенциональную область, то апофатка берет свой предмет как отрицающий сознание о нем, как экстенционал без интенционала <...> в первом случае отрицание исходит от мыслящего, тогда как во втором оно обращается на мыслящего..."¹³³. Поэтому слово становится одновременно и истинным и ложным (ср. тематизацию "лжи" в сюжете), пародийно объединяющим сакральное и профанное, аннигиляции подвергаются не только вводимые темы и мотивы, но и сама речевая способность/неспособность субъектов, категория времени, причинно-следственные отношения и т.п. Дефектность сознания, не способного описать предмет (ср. дефект памяти публикатора "истории" Шпоньки - *"все позабыл"*), распространяется и на дефектность самого текста. Вероятно, следует говорить о двойном отрицании, поскольку речь идет не о божественном Ничто, а о Ничто пустоты, метафизике обыденного. Поэтому ИФС - своеобразный гоголевский архетип, из которого будет произрастать его последующая метафизика небытия¹³⁴.

В результате аннигиляции и парадигматизации текста обнажается архаический смысловой слой, объединяющий в себе обрядовую мифопоэтику с семантикой сказочных и эпических мотивов (последние заданы установкой на метонимический принцип моделирования). Их присутствие связано прежде всего со спецификой **биографического** нарратива, ориентированного на описание жизненного цикла, в основе которого лежит семантика **переходности** из одного статуса в другой. Этим мотивирована финальная позиция свадебной темы и сна, который даст симво-

лическую интерпретацию посвяtitельного испытания и в определенном смысле может прочитываться как замещение самого испытания¹³⁵. Рассмотрим этот слой несколько подробнее, чтобы увидеть, насколько его построение согласуется или не согласуется со сказанным.

Обрядовая мифопоэтика и антибиография Шпоньки

Сюжет Шпоньки выстраивается с ориентацией на семейно-биографическое повествование. В его "истории", своеобразном житии, практически представлена вся жизнь: с указания обстоятельств рождения и родителей¹³⁶, описания учебы в *"гадячском поветовом училище"*, службы в *"пехотном полку"* в Могилевской губернии, возвращения домой, хозяйствования в родном хуторе Вытребеньки и предстоящей, но, вероятно, несостоявшейся женитьбы. Текст делится на главы, заключающие основные этапы его биографии: **пребыванию вне дома** (учеба и служба) посвящена первая глава, отдельной главой выделена 'дорога домой' (**возвращение**), центральную позицию занимает глава "Тетушка" и две главы - две поездки за лугом/невестой, которые завершаются сном Шпоньки. Четкой линейной последовательности эпизодов жизни сопутствуют точные указания их временной протяженности и возраста персонажа, что маркирует соотношение того или иного статуса персонажа и его возраста.

Инициальная фраза "истории" - *"уже четыре года, как Иван Федорович Шпонька в отставке и живет в хуторе своем Вытребеньках"* - одновременно указывает и на ее финальность, придавая истории результирующую предикативность - *"Иван Федорович Шпонька... живет"*; начало текста выступает одновременно концом "истории" (ср. аналогичную организацию предисловия/начала, в котором конец "истории" о Шпоньке превращен в своеобразные поминальные пирожки по персонажу, соотносясь с поми-

новением его отца в сюжете). Указание на *"четыре года"* вносит стабилизирующий и итоговый смысл в *"живет"*. Таким образом, в основе "истории", развернутой в линейной последовательности, лежат типовые эпизоды: рождение, учеба, служба, хозяйствование и предложение, что образует подобие жизненного цикла, должного ознаменовать этапы становления/изменения статуса персонажа, кульминацией которого должна стать женитьба, удостоверяющая его как 'хозяина' и 'мужчину', т.е. Шпонька должен обрести социальную и антропологическую идентификацию.

Специфику биографическому нарративу как раз и придает имплицитная ориентация на обрядовую мифопоэтическую основу жизненного цикла¹³⁷. Этим определяется значение переходного и свадебного обрядов, корреспондирующих одновременно с мифом, сказкой и эпосом (разумеется, речь не идет о буквальной нарративизации ритуальной схемы), должных завершить смену статуса персонажа, замкнуть переход *"Ванюши"*, *"преблагонаправного и престарательного мальчика"*, который дан в категории "был" в начале сюжета, в статус *"великого хозяина"* (I, 295) и женатого, взрослого мужчину Ивана Федоровича Шпоньку, который *"живет"*, т.е. 'есть', в конце сюжета. Именно такова временная рамка и главное событие, обозначенные в самом начале истории: *"Уже четыре года, как Иван Федорович Шпонька в отставке и живет в хуторе своем Вытребеньках. Когда был он еще Ванюшей <...>"* (I, 284). Смысловое пространство между *"был"* и *"живет"* как раз и образует **событие перехода**. Взаимодействие ритуальной схемы жизненного цикла с нарративом трансформирует категорию события, растягивая его границы до крайних полюсов перехода¹³⁸. Соответственно событийной единицей сюжета будет парадигматическая серия предикаций и номинаций Шпоньки, которые указывают на изменения его 'имени'-статуса. Иначе говоря, событийным в

этой структуре может быть только смена статуса персонажа, которая заявлена рамочной меной имени.

Чтобы подтвердить наше положение о значимости в повести мифопоэтического кода переходного ритуала, укажем на стимулы внешних перемещений Шпоньки, которые подчеркивают пассивность персонажа, всецело подчиненного чужой воле и власти, и актуализируют проблематику перехода. Так, на необходимость перехода из "дытины" Ванюши¹³⁹, природного существа, в 'мужчину' и 'хозяина', существо социальное (т.е. приобщенное к некоему целому), как на центральное событие сюжета указывают прямые обращения тетушки в письме (*"так как ты уже имеешь чин немаловажный <...> и пришел в такие лета, что пора и хозяйством позаняться, то в воинской службе тебе незачем более служить. Я уже стара и не могу всего присмотреть в твоём хозяйстве; да и действительно, многое притом имею тебе открыть лично"* - I, 287) и в разговоре: *"Слушай, Иван Федорович! я хочу поговорить с тобою сурьезно. Ведь тебе, слава богу, тридцать осьмой год. Чин ты уже имеешь хороший. Пора подумать и об детях! Тебе непременно нужна жена..."* - I, 306). Недостача в плане "хозяина" требует возврата луга, недостача в плане мужчины требует "жены"¹⁴⁰. Обретение того и другого означает обретение положительных признаков, конституирующих Шпоньку в новом статусе, обеспечивающем воспроизводство рода (мотив детей) и гармонизацию ущербного миропорядка (ср. значимость неполных семей Шпоньки и Сторченко¹⁴¹).

Обратим внимание на письмо тетушки с призывом вернуться, чтобы занять ее место. Оно прочитывается в ритуально-фольклорной системе. Письмо - частый мотив, например, в эпосе, где оно выступает в апеллятивной функции, как призыв к героическим действиям. Гоголевская трансформация этого мотива вполне сохраняет реляцию с былинным контекстом, особенно если учиты-

вать, что 'биография' Шпоньки негативно коррелирует с эпической биографией¹⁴². Здесь упоминание воинской службы и чина дано как предуготовление к занятиям хозяйством, к тому, чтобы стать "великим хозяином". Это поддерживается и дальнейшей реализацией мотива: "казалось, натура именно создала его для управления осьмнадцатидушным имением <...> В непродолжительном времени об Иване Федоровиче везде пошли речи, как о великом хозяине" (I, 294-295). С другой стороны, письмо тетушки с приглашением вернуться, чтобы "хозяйством позаняться", так как, пишет тетушка, "я уже стара и не могу всего присмотреть в твоём хозяйстве <...> Приезжай Ванюша <...>", сопоставимо со сказочной сменой власти и возвращением героя, пребывающего в изоляции за пределами дома. Ср. в сказке: "Ну, Ваня, я стал стар, от всего теперь отказываюсь. Вот тебе все царство, ты хочешь, так хорошо живи, цари, я все тебе здаваю" ¹⁴³. Фольклорная модель нового 'царя' поддерживается в тексте и далее, вводя формулу "великого хозяина", коррелирующую с величальной парадигмой обрядовой поэзии: "в непродолжительном времени об Иване Федоровиче везде пошли речи как о великом хозяине" ¹⁴⁴. Укажем, что обращение к Шпоньке исходит к тому же от "Василисы", т.е. 'царственной'. Как отмечалось выше, этимология имени реализуется в системе его признаков и семиотике его 'царского' поведения. Связь "хозяина" с 'царской' семантикой устойчива для системы Гоголя, а для ИФШ она имеет принципиальное значение¹⁴⁵.

Значим в этом контексте и мотив смены одежды/белья, который имплицитно семантику 'смерти-воскресения' похоронной/родильной/свадебной обрядности¹⁴⁶. Новое 'обращение' в письме тетушки сочетается с мифопоэтическим мотивом возвращения/пути домой, а также с мотивом чудесного произрастания (упоминание "чудной" репы). В письме Шпоньки дублируются эти же

мотивы: белья, но *"очень старого"* ¹⁴⁷, готовность вернуться, а мотив произрастания дан как отрицательный через указание на отсутствие *"семян пшеницы... во всей Могилевской губернии"*. Связь мотива "Могилевской губернии" (= 'пространство смерти') с семенами пшеницы, особенно в близком соседстве с *"очень старыми"* кофточками, поддерживает мифопоэтический мотив 'смерти-воскресения'. Кроме того, эта связь входит в мифологический слой тетушки - 'Дементы'. Соответственно и локус Шпоньки, и этап его жизни прочитываются как ритуальная фаза смерти. Призыв к возвращению, обряд перед дорогой в новое белье и *"новый мундир, сшитый уже без погончиков"* (I, 288), и отправка в дорогу соотносятся с временем, *"когда деревья оделись молодыми, еще редкими листьями, вся земля ярко зазеленела свежей зеленью и по всему полю пахло весной"* (I, 288). Через календарную мотивику символизируются 'смерть-воскресение', объединяющие через мотив 'одевания' *"молодого дытыну"* Шпоньку с природой - деревьями и землей, проецируя это значение на "дорогу" как переход из пространства смерти в пространство жизни ¹⁴⁸.

Таким образом, содержанием биографического нарратива становится развертывание ритуала переходности, что и составляет на дискурсивном уровне главное событие ¹⁴⁹. Если это так, то понятен принцип отбора линейно выстроенных, метонимически укрупненных эпизодов жизни Шпоньки, последовательность скачкообразных переходов из одной социофизической сферы в другую, фиксирующих социовозрастные рубежи (в этом отношении разные этапы жизни Шпоньки изоморфны, каждый начинается как бы с нулевой отметки), а также ритуальные мотивы дорожной встречи, 'пограничность' постоянного двора с хозяйкой-*"старой колдуньей"* (к тому же 'невидящей' подобно Яге и ведьме в "Вис" - *"смотрела в оба глаза на все стороны <...> не видя ничего"*), лобзаний, трапез и еды,

вопросов и ответов и результирующее положение свадебной темы и сна.

Обозначенной схеме соответствует Шпонька, наделенный признаками лиминальных существ, как их определяет В. Тэрнер: они "ни здесь ни там, ни то ни се: они - в промежутке между положениями, предписанными и распределенными законом, обычаем, условностями и церемониалом"¹⁵⁰.

Согласно ритуальной схеме персонаж должен обрести половозрастную социальность в каждом из рубежей и локусов пребывания, что предполагает прохождение испытаний и идентификацию со средой, которая выражается метонимическим включением части в целое, снимающее лиминальную отчужденность. Метонимическая операция включения/соединения указывает на успешное прохождение испытаний и тем самым их результирует. На первый взгляд, Гоголь позитивно следует этой схеме, а Иван Шпонька успешно проходит все испытания. Так, в каждой точке движения особо отмечаются успехи Шпоньки сериями положительных предикаций: в училище Ванюша *"был преблагонаправный и престарательный мальчик"*, на службе *"ротный командир всегда ставил его в образец"*, в родном хуторе *"в непродолжительном времени об Иване Федоровиче везде пошли речи как о великом хозяине"*. Эти определения в контексте древней схемы напоминают и о биографии культурного героя мифов, следы которой ощутимы в сказке и былине, транслирующих в историю Шпоньки архаический слой. При этом пассивность и исполнительность Шпоньки коррелирует с материнской активностью его тетушки (в сказке, например, активностью наделен волшебный помощник и пассивен герой) и садистской властительностью Григория Григорьевича Сторченко - зеркального отрицательного двойника Шпоньки. Завершающим сегментом повести должна была быть же-

нитьба девственника Ивана Шпоньки и возврат луга, что просцирует финал на сказку и миф одновременно¹⁵¹. Однако Шпонька не в состоянии добиться возвращения дарственной на луг, а идея женитьбы приводит его в смятение и страх. Это резко нарушает смысловое движение, ориентированное и на смену статуса персонажа, и на ликвидацию "недостачи" и восстановление миропорядка.

Неспособность перейти в другой статус и даже сопротивление, которое оказывает персонаж самой идее женитьбы (мотивируя тем, что он *"еще никогда не был женат"*, т.е., что он еще *"дытына"*), заставляет внимательней посмотреть на предшествующие сегменты текста, отмечающие ступени перехода, и на особенности нарративной модели. Можно заметить, что при переходе с глубинного смыслового уровня (определим его как ритуально-мифологический) на уровень наррации происходит инверсивное преобразование, которое проявляется в приеме иронической аффирмации, аннигилирующей все позитивные предикации Шпоньки, во-первых, а во-вторых, вводится отрицательная метонимия, последовательно исключаящая и отчуждающая Шпоньку из любого целого, в которое он попадает. Так, *"преблагонравие"* Шпоньки исключает его из сообщества *"товарищей"* и описывается через апофатический прием *"не"*. Шпонька получает статус *"аудитора"*, но поддается искушению - *"не мог противиться обольщению; взял блин"*. Следует карательная акция со стороны *"страшного учителя"/"грозного учителя"* - эквивалента хтонической власти¹⁵², аннулирующая и его *"благонравие"* и его аудиторовство. 'Грехопадение' приводит к полному отчуждению от микросоциума и увеличивает его *"робость"*. Первую ступень обучения/взросления он не проходит и отказывается от нее. Аналогичная логика построения реализуется и в описании военной службы, и в хозяйствовании, и в идее женитьбы. Таким образом, линейному развертыванию и иллюзии движения противо-

стоит изоморфность этапов, указывающая на бесконечное начало движения, на инициационность как сущность движения: в каждой точке он начинает движение с начала.

И здесь следует учесть пространственные перемещения Шпоньки. Он из Могилева ('могилы') возвращается в Гадяч. Прозрачная этимология Гадяча соотносится с предикациями Шпоньки-младенца как *"гадкого"*. Возвращение домой приобретает значение **арханческой регрессивности** - Шпонька возвращается в пространство детства, в родовое пространство, наделенное неизменными признаками (*"тот же самый старинный домик <...> те же самые яблони и черешни"* - I, 292). В этом возвратном движении в нем отчетливей проявляются признаки 'младенца'. Сегмент «тетушка *"почти подняла его на руках"*» соотносится с аналогичным при описании младенчества Шпоньки - *"взяла было тебя на руки"*. Младенческая парадигма Шпоньки закрепляется постоянной номинацией *"Воно ще молода дытына"*, подтверждающей его неспособность к переходу. Таким образом, разворачиванию текста от начала к концу и формальному взрослению противопоставлена тенденция - все более отчетливо проявляется инфантильность Шпоньки¹⁵³.

В результате возникает противоречие между ориентацией на переходность и изменение статуса, заданной внешней линейной последовательностью биосоциального движения "от" и "до" на уровне сюжета (от младенца и мальчика к поручику и *"великому хозяину"*, от природного к социальному), и обратным/регрессивным движением от Ивана Федоровича к инфантильному *"дытыне"*, к неопределенному существу *"воно"* (оно) на уровне имени и мотива, эксплицирующих сущность персонажа¹⁵⁴. Эту модель Гоголь реализует не только в этой повести "Вечеров", связывая женитьбу/брачный союз/любовь с 'возвращением', с превращением мужчины в 'младенца', 'дитя', *"дытыну"*, 'женщину'. Обычно подобные превращения связаны с

присутствием матери (или возлюбленной, семантизированной как 'мать'). Ср., например, в драматическом "Отрывке": *"Мне уже скоро тридцать лет, а между тем я, как дитя, покорен вам во всем <...> Вы, наконец, велите мне переменить службу - и я переменяю службу <...> в тридцать лет я перерождаюсь в ребенка в угодность вам"*. Тема инфантилизма и мужчины-"ребенка", значимая для системы Гоголя вообще, реализуется как обращенная форма мистических интуиций. Это одно из слагаемых гоголевской негативной антропологии.

В конечном итоге аннулируется и глубинная ритуальная схема перехода, а биография превращается в ее отсутствие. Шпонька ускользает от социовозрастной инициации и остается вечным "дытыною", лиминальным существом с неопределенными признаками. Иначе говоря, он остается тайной гоголевского творчества, напряженно переживающего Ничто как глубоко амбивалентную и лиминальную позицию обыденного человека в небожественном мире. Усиление религиозно-мистических интенций и учительной нормативности будет двигать этот тип по шкале "внешний - внутренний" человек, сохраняя при этом дискурсивные стратегии апофатики. Закономерно, что рано заданная лиминальность в 40-е гг. будет проецироваться на эпоху, прямо трактуемую как эпоха перехода, как движение к обретению положительных признаков.



ГЛАВА II
РЕЛИГИОЗНО-УЧИТЕЛЬНАЯ ПОЭТИКА
И НЕГАТИВНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ ГОГОЛЯ
(От петербургских повестей к "Мертвым душам")

После "Вечеров" и "Миргорода" Гоголь переходит к собственно "петербургскому периоду" русской истории, к ближайшей современности, что совпадает с переходом к последовательной экспликации дидактических стратегий автора, порожденных сознательной ориентацией на христианскую учительную культуру, на те ее аспекты, которые вскрывают негативные стороны мира, вызывают к человеку о воскрешении. "Ревизор", проблематика "Арабесок" (включая петербургские повести), затем "Мертвые души" фокусируют внимание на центральной проблеме - преображении материального, его спиритуализации сакральным смыслом. Под воздействием этой проблематики активно оформляется художественная антропология Гоголя. При этом она имеет двойное разрешение: в статьях "Арабесок" (как затем в "Риме") Гоголь намечает позитивные варианты своей антропологии, описывая явления и мистические переживания, демонстрирующие неразрывную связь с бесконечностью божественного, соединение и слияние с которым переживается в экстатическом акте мистической коммуникации. Само описание бесконечного выполняется обычно в риторической технике апофатического дискурса, в сферу которого попадают явления и события земной жизни, не поддающиеся конечным определениям. В петербургских повестях Гоголь разворачивает

варианты негативной антропологии, продолжая линию предшествующих "бытовых" повестей.

Символично-аллегорические потенции раннего творчества, покоящиеся на широком мистико-метафизическом основании романтизма, получают теперь несколько иное направление реализации и иную основу. Гоголь все более определенно и рационально пытается связать свои творения с учительной традицией ортодоксального толка. В связи с этим его художественный язык формируется под воздействием и в контексте конвенций, составляющих определенную систему аллегорических соотношенностей. Неслучайно именно с середины 30-х гг. возникают проблемы читательского восприятия и понимания его литературных и иных текстов и самой писательской личности. Таким образом, указанные проблемы невозможно представить в относительно полном аспекте без учета специфики восприятия его текстов, важнейших особенностей эстетики слова и смыслопорождающего механизма его текстов.

ГОГОЛЕВСКИЙ ТЕКСТ И "ДУХОВНОЕ ОКО"

Герменевтика - наука, разрабатывающая теорию толкования текстов. Герменевтические каноны задают исследователю стратегию и тактику "поведения" по отношению к своему предмету. Литературная герменевтика тесно связана с рецептивной эстетикой и охватывает всю коммуникативную цепочку (автор - текст - реципиент), соотнося свои каноны как с объектом, так и с субъектом интерпретации¹. Не преувеличивая их роль в литературоведческих исследованиях, отметим, что для творчества Гоголя некоторые из канонов герменевтики имеют вполне актуальное значение², особенно те каноны, которые связаны с прагматикой текста.

И это в значительной степени обусловлено тем, что исследования последнего десятилетия обнаруживают последовательную тенденцию: интерпретации гоголевских произведений выходят в область широкого иносказательного толкования. При этом выбор "символических" ключей порой определяется одной лишь интуицией литературоведа. Субъективность символического прочтения Гоголя отнюдь не дискредитирует собственно подход, который провоцируется самим гоголевским текстом. Определение "загадочный" применяется к Гоголю и его творчеству чаще, чем к какому-либо другому русскому писателю. Непонятными, а следовательно, загадочными предстают как отдельные реалии поэтического мира, так и их мотивировки, стиль и все то, что связано с повествовательной стихией. Иначе говоря, на всех уровнях поэтического мира читатель сталкивается с явлениями, смысл и функция которых ему не совсем ясны. Эти явления порождают у читателя активные мыслительные процессы, которые определяются спецификой изображения, перестраивающего внутри поэтического мира традиционные модели восприятия литературного текста.

Долгое время эту специфику литературоведы пытались объяснить либо особой природой гоголевского юмора/сатиры, тесно связанных с логикой абсурда, рассматривая поэтический мир как мир сугубо референтный (абсурдная реальность находит свое отражение в абсурдных формах), либо своеобразным авангардизмом Гоголя, обретающим смысл в блестящей игре приемов. Первый ощутимый шаг в преодолении такого понимания был сделан Андреем Белым, который заложил основы продуктивной методики анализа гоголевского текста - его интротекстуальный анализ обнаружил поэтическую семантику там, где ранее она не учитывалась. В последние годы литературоведы заговорили о возможности внутренней мотивировки "некоторых форм странно-необычного"³, что и ориен-

тирует исследователей на категорию поэтического мира, в котором все имеет свой смысл и логику. Именно так рассматриваются "странности" гоголевского мира в работах Арпада Ковача, тонко продемонстрировавшего, между прочим, структурную роль имплицитной модели восприятия, придающей нарративности особую специфику и функцию⁴.

Несколько иной аспект "загадочности" точно сформулировал С. Бочаров, подчеркнув, что в гоголевском тексте есть сфера "содержания, не имеющая выражения"⁵. Для того чтобы эксплицировать это "содержание", необходимо учитывать некоторые общие принципы подхода к произведениям Гоголя, имея в виду как объективную реальность - текст и его смыслопорождающий механизм, так и некоторые дополнительные условия его восприятия. Как представляется, учет С.Бочаровым канонов герменевтического дополнения и актуальности понимания позволил осуществиться блестящей интерпретации гоголевской повести "Нос".

Как известно, литературное произведение задает литературоведу параметры восприятия, на которые в каждую эпоху в скрытой или рефлексивно-теоретической форме накладывается система общекультурных конвенций, определяющая общие правила восприятия и понимания. Выразительным примером может служить история восприятия Священного Писания, связанная с борьбой антиохийской и александрийской школ толкования. Первая развивала принципы буквального понимания текста, приспособляя их к дидактическим задачам, вторая - в буквальном видеела смысл "таинственный", "духовный", аллегорический и символический⁶. При этом принципиальное значение имела исходная установка на референт или на знак (герменевтическое допущение), т.е. выбор стратегии прочтения. Текст, изъятый из своей эпохи, нередко подвергается "испытаниям" чуждых конвенций или не учиты-

васт никаких, что может приводить к деформации его историко-культурного смысла. Например, масонский роман, предполагающий исходную установку на его герметизм, в лучшем случае будет прочитан как обычный аллегорический роман.

Для Гоголя, как ни для кого из писателей – его современников, все это имеет особое значение. Чтобы представить эту проблему, посмотрим, каковы же конвенции восприятия гоголевских произведений второй половины 30-40-х гг. и чем они определяются. Начнем с того, что обратим внимание, как оценивает сам Гоголь восприятие своих произведений. Прежде всего бросается в глаза несогласованность авторского и читательского понимания, принципиальное различие их позиций восприятия. Это расхождение имеет четкую границу – появление на свет комедии "Ревизор". Она обозначила ощутимый сдвиг поэтической системы Гоголя, сдвиг, связанный с формированием писательской моральной философии. В пьесе недвусмысленно обозначена эсхатологическая идея суда, которая окрашивает религиозно-учительным светом поэтическую пластику комедийного мира, стремясь обратить зрителей к созерцанию собственных душевных недостатков. Финал пьесы "скульптурно" оформлял идею, имеющую эмблематико-аллегорическое звучание. "Немая сцена" представляла зеркалом разоблаченных пороков и взывала к суду совести, соотносясь не только с предшествующим действием, но и во второй редакции с эпиграфом, приобретающим в этом контексте особый смысл – его коннотации уводят к религиозно-мистическому концепту 'зеркала'. Семантическую и прагматическую функцию 'зеркала' у Гоголя можно прокомментировать через объяснения религиозного мистика XVII века Якоба Беме, чтимого в кругу русских мистиков конца XVIII- первой трети XIX века: "Пред это зеркало да будут созваны мною все гордые, скупые, завистливые и гневные люди; здесь увидят они начало своей

гордости, скупости, зависти и гнева, а также и исход и конечную награду"⁷. Само изображение города как души ориентировало на один из популярных топосов религиозно-мистической культуры. Обычно он использовался в толковании страстей как "врагов". В развертывании этого топоса можно обнаружить ключевую мотивику "Ревизора"⁸. Однако религиозно-духовный смысл, который автор пытался донести до зрителей и читателей, не был замечен. Для его ощущения оказалось мало и "ключевой" финальной сцены, семиотический характер которой маркирован языком иной (скульптурно-живописной) природы, порождающим религиозно-символические коннотации, соотносящиеся с мотивами *"всего христианства"*, и эпитафия-зеркала, и невидимого, но незримо присутствующего на сцене Ревизора. "Немая сцена" проецировалась на изображение Страшного суда в средневековом искусстве⁹. Но все было воспринято слишком конкретно и буквально.

Конкретность и буквальность восприятия всего, что ни напишет Гоголь, будет сопутствовать ему до конца жизни. Такое отношение к произведениям станет причиной мучительных отношений писателя не только с массовой читающей Россией, но и с самыми близкими ему людьми. Чтобы эксплицировать духовный смысл пьесы, Гоголю пришлось затем прибегнуть к автокомментарию, имеющему герменевтический характер. Отныне (или по мере непонимания) принцип герменевтического комментария входит в творческую практику писателя. Таковы его письма-комментарии к "Мертвым душам", такова отчасти "Авторская исповедь", разъясняющая "Выбранные места из переписки с друзьями" ("Выбранные места" в "Авторской исповеди" определяются как *"верное зеркало человека"*, а "Авторскую исповедь" можно определить как *"зеркало" "Выбранных мест"*), и т.д.

Все они направлены к тому, чтобы возвести читателя через буквальный смысл к смыслу духовному, преодолевая издержки поверхностного чтения. В письмах Гоголя постоянно звучат жалобы на непонимание либо превратное понимание его поэмы. *"Непривычка всматриваться в постройку сочинения"* критиков поэмы оборачивается, как отмечает писатель, невозможностью постигнуть *"внутренний дух"* сочинения (VIII, 288). Поэтому в письмах к разным адресатам он обращает внимание на то, что его произведения нужно читать пристально и не единойжды (это подчеркивали и современники), чтобы проникнуть в их *"внутренний дух"*, в то, что сокрыто за буквальностью смысла. Но самое интересное, что этот принцип понимания духовного, внутреннего смысла он проецирует не только на тексты художественные, но и вообще на свое *"слово"* (в том числе и на эпистолярное: *"Но зато дайте мне все слово во все продолжение первой недели великого поста <...> читать мое письмо, перечитывая всякий день по одному разу и входя в точный смысл его, который не может быть доступен с первого разу"* - XII, 218. О предыдущем письме к сестрам: *"К тому же это письмо, в истинном смысле своем, осталось не понято"* - XII, 219, от 1 октября 1843 г.), на свою биографию, на свой поведенческий текст. Это сквозной мотив его писем. В письме к А.Данилевскому от 20 июня 1843 г.: *"Посылаю тебе нарочно этот кусок письма твоего с тем, чтобы перечел его внимательно. Как видеть все в таком превратном смысле! <...> Что значит это непростительно буквальное значение, которое ты вздумал дать словам моим"* (XII, 196). Ср. в письме к М.Погодину от 21 октября 1843 г.: *"Когда я видел <...> в каком грубом, буквальном смысле принимался всякий мой поступок, какое топорное значение давалось всякому моему слову - почти ужас овладевал моею душой... Ты никогда не всматриваешься во внутренний смысл и значение происходящих событий. Все события, особенно неожидан-*

ные и чрезвычайные, суть божьи слова к нам. Их нужно вопрошать до тех пор, пока не допросишься: что они значат, чего ими требуется от нас? Без этого никогда не сделаемся лучшими и совершеннее" (XII, 227, 229-230)¹⁰. Подобных примеров можно привести много и все они говорят о том, что Гоголь был озабочен пониманием "внутреннего смысла" своих поступков и своего слова, связывая их со сферой мистического. Мистический смысл "слова", события и моральная идея сливаются у Гоголя в единой тайне явления. Он же сам предстает лицом, причастным высших тайн, что внутренне мотивирует его императивный тон и учительность в отношениях с другими людьми.

"Символическое" восприятие Гоголя выходит далеко за пределы толкования собственного творчества и своей личности, оно охватывает всю земную "горизонталь", удваивая ее "вертикальными" религиозно-мистическими соответствиями (отсюда, в частности, ключевая роль "зеркала"). Конкретные несчастья - *"суть великие знаки Божией любви"* (XII, 400), в материальном и видимом заключен смысл незримый и универсальный - одежда священников *"имеет смысл: она по образу и подобию той одежды, которую носил сам Спаситель"*, в ней *"вечное напоминание о том, чей образ они должны представлять нам"* (VIII, 247).

"Духовное око" Гоголя пронизывает и его историософские штудии и представления и находит опору в том же универсальном принципе удвоения и "зеркала". Таково соотношение между средними веками и Новым временем - в последнем нет ничего такого, чего бы уже не было в средних веках, так же как в Ветхом завете есть все, что происходит в Новое время (*"Разогни книгу Ветхого завета: ты найдешь там каждое из нынешних событий"* и т.д. - VIII, 278). Сложная система удвоений и многоступенчатых зеркальных отражений имеет в конечном счете своим

"первообразом" религиозно-мистический метатекст и характеризует рефлексивную природу сознания Гоголя как сознания религиозно-символического, близкого в формах своего проявления к средневеково-барочному сознанию.

Завершая этот ряд примеров (а он очень обширный и многоаспектный), можно сказать, что Гоголь смотрит на все "внутренним", "духовным оком", открывая во *"всякой вещи"* *"две совершенно противоположные стороны, на которых одна до времени <...> не открыта"* (VIII, 277). "Духовное око" используется Гоголем еще в раннем творчестве (см. "Последний день Помпеи") и именно как религиозно-мистический концепт. Его восприятие и толкование мира сродни "тотальному" (по выражению С.Аверинцева) символизму средневековой культуры, для которой мир предстает как символический текст (книга), как система знаков, указывающих на мир сакральных смыслов. Материальное и вещественное в системе такого восприятия - знаки духовного, отражающие иерархию идеальных категорий и религиозно-мистических смыслов¹¹. Таким образом, для Гоголя все является "текстом", "книгой", требующими своего прочтения, в процессе которого "читатель" должен взойти в сферу прообразования по иерархической лестнице смыслов.

Поэтому подобным взглядом и пониманием у Гоголя, как и в учительной культуре, наделяется человек, живущий "внутренней жизнью" (*"когда человек уже не живет своими впечатлениями, когда не идет отведывать уже известной ему жизни, но когда сквозь все видит одну пристань и берег - Бога"* - XII, 196). Таков христианин, *"потому что христианство дает уже многосторонность уму"* (VIII, 277), для него *"глупейший предмет станет <...> своей мудрой стороной, и вся вселенная перед ним станет, как одна открытая книга ученья"* (VIII, 266), таким предстает в письмах сам Гоголь, и таким он хотел видеть читателей своих произведений. Только такая позиция могла

открыть всю полноту и глубину авторского слова. Иначе говоря, Гоголь предстает с "прообразовательным" типом мышления, примыкая в определенной мере в своих попытках аллегорического, духовного толкования своего творчества к мощной традиции александрийского богословия, почитаемой не только русским средневековьем, но весьма актуальной и для богословской мысли конца XVIII - первой трети XIX века. Здесь, вероятно, можно задать вопрос: при чем здесь творчество Гоголя, если эта традиция имеет своим предметом Писание?

Действительно, первоначально "проблема интерпретации текста ставилась в средневековой теологии главным образом применительно к Библии, и здесь тезис о смысловой неисчерпаемости символических импликаций был сформулирован с полной недвусмысленностью"¹². Но постепенно круг текстов, подвергающихся герменевтическому толкованию, расширяется (первоначально - Ветхий завет, затем - Новый, а затем тексты, приобретающие сакральный статус). Тотальный характер средневекового символизма стал охватывать не только сакральные тексты, но и мир природы и жизнь человека, прочитывая их сквозь призму книжной метафоры. Огромную роль в этом процессе сыграла александрийская школа, которая заложила принципы библейской герменевтики, создала ее как науку, соответствуя духу средневекового символизма и его формируя. Ее виднейшие представители (Ориген, Августин, Григорий Нисский, Максим Исповедник и др.) почитались в русской традиции (Дмитрием Ростовским, Григорием Сковородой и др.), определяя важнейшие черты мистической герменевтики и барочной культуры.

Культура барокко с ее напряженным религиозно-мистическим переживанием мира "вещей" предельно усложнила конвенциональную символику средневековой герменевтики и в то же время максимально приблизила ее к современности и повседневности. Помимо трактатов,

разъясняющих таинственную иероглифику и магию слов и цифр, в художественной прозе появились аллегорические романы, сюжетно разворачивающие герменевтические положения (например, в России XVIII века - масонский роман). Подлинной сложности аллегорико-символический метод толкования Библии, мира и человека достиг в творчестве украинского религиозного философа XVIII века Григория Сковороды, связавшего Библию, мир и человека всеобъемлющим символическим изоморфизмом (см. ниже). Не следует забывать и об обширном корпусе переводных сочинений конца XVIII - начала XIX века популярных в России западных мистиков - Якоба Беме, Сен-Мартена, Карла Эккартсгаузена, Арндта, Сведенборга, Порреджа, Экхарта и др., чьи "ключи" к "тайнствам Натуры" применяли русские мистики. Мистицизм Александровской эпохи проецировал символично-аллегорический метод толкования на сферу современной и повседневной жизни, "вычитывая" в ней широкий спектр мистических смыслов.

Так переплетались и актуализировались различные религиозно-мистические герменевтики, которые вступали в активное взаимодействие с романтической философией (прежде всего с натурфилософией) и эстетикой¹³. Если к этому добавить, что символ и аллегория стали предметом особого внимания в эстетике романтизма, особенно немецкого, чья религиозно-мистическая природа исследована более основательно¹⁴, чем романтизма русского, то картина будет прорисовываться достаточно отчетливо. Культура романтизма, вдохновленная религиозно-мистическими импульсами и разрывающая границы между искусством и религией, была для Гоголя не единственной питающей средой. Более ранние впечатления формировались под непосредственным воздействием традиции малороссийского низового барокко.

Авторитетная и актуальная для первой половины XIX века аллегорическая традиция¹⁵ была не безразлична для Гоголя. Он не только наследует от нее "духовный" взгляд "во вне", но и на себя и на свое творчество. Этому способствует **сакрализация** своей творческой личности (писатель - монах, учитель, пророк) и творческого процесса ("*Кто-то незримый пишет предо мною его великим именем*"), которая закономерно оборачивается сакрализацией своего слова и текста. Неслучайно советы о том, как читать свои произведения и письма, буквально совпадают с советами, как читать подлинно сакральные тексты - апостольские послания Павла и др. Он осознает себя новым апостолом, носителем истины, сакрального слова: *"Властью вышшею облечено отныне мое слово и горе кому бы то ни было, не слушающему моего слова"*. Чтение своих писем Гоголь рассматривает как душеполезное дело, приурочивая их к церковному календарю. Автосакрализация приводит к тому, что Гоголь посылает благословения даже духовным пастырям. Кроме того, очевидно, что внутренний смысл у Гоголя тесно связан с техникой прообразования, именно о ней, как о важнейшем творческом принципе, пишет он в письме к Н.Языкову: *"Отыщи в минувшем событии подобное настоящему <...> и в двойную силу облечется твое слово <...> Разогни книгу Ветхого завета: ты найдешь там каждое из нынешних событий"* (VIII, 278).

Таким образом, Гоголь начала 1840-х гг. принцип духовного толкования Писания последовательно проецирует на свое творчество. Началом этого рефлексивного подхода можно считать комедию "Ревизор" (особенно вторую редакцию), завершением - "Размышление о божественной литургии", совмещающее детальное описание литургического действия с его последовательным символическим толкованием. Проекция мирского текста в религиозный ряд, ориентация на образ читателя-христианина, а не на "нейтрального" светского человека - условие восприятия,

которое до Гоголя было мало знакомо читающей публике и не входило в культурный опыт светской литературы (ср. духовную оду, которая предполагала читателя-христианина, так как сам ее жанр - пограничный). Знаменательно, что читатели Гоголя - духовные лица легко ощущали "духовный"/трансцендентный смысл его произведений. Можно вспомнить архимандрита Феодора Бухарева, оставившего глубокие и отнюдь не произвольные суждения о его произведениях. Так, например, по поводу петербургских повестей, высокий "духовный" смысл которых звучит приглушенно (особенно в "Носе"), он пишет: "Ваш даже "Нос" напомнил мне <...> что такое жизнь моя и чем я должен в жизни заниматься <...> Беремся напр. исправлять других, примериваем к этому делу тот или другой ключ, а ключ этот <...> в истинном и уже готовом для нас раскрытии тайны нашего же "я". Подобная мысль как будто сама собою приходит мне при чтении вашего "Носа"¹⁶.

Уникальную, но в то же время знаменательную, историю восприятия "Ревизора" из второй половины XIX века приводит И.Щеглов. Провинциальная труппа режиссера Блажевича сыграла пьесу (ровно в полночь) по просьбе игумена монастыря для монахов. Финал комедии произвел на них "потрясающее впечатление трагедии". Исключительность обстановки передалась актерам ("точно мы... собрались священнодействовать в какой-нибудь старинной мистерии!"). После представления старец-иеромонах благословил присутствовавшего на церковной службе Блажевича: "Памятуй, сын мой, в сердце своем Полночного Ревизора и благоустраивай душевный град свой, ибо никто не ведает ни дня, ни часа, егда Он возгрядет взыскать содеянное: Все мы - смиренные работнички на ниве Божией, и на разных путях земных служим единой славе Творца Нашего Небесного!"¹⁷

Этот ряд свидетельств можно завершить размышлениями исследователя литературы: "Если поверить Гоголю

и начать читать или смотреть на сцене комедию "Ревизор", имея в уме и в сердце гоголевскую идею <...> то комедия несомненно превратится в трагедию совершенно необыкновенного рода"¹⁸.

Меняется ли читательское восприятие произведений Гоголя после того, как обозначилась герменевтическая проблема в его субъективном сознании? Герменевтика входит не только в субъективно-рефлексивное сознание Гоголя, но через него и в сознание читателя, формируя "предпонимание", и при этом обретает опору в реальности его художественного мира, выступая скрытым порождающим законом его поэтики. Приведенные выше свидетельства восприятия иносказательного смысла указывают на то, что сам текст в значительной степени его формирует, а потому "выдерживает" подобное понимание.

Прокомментируем этот аспект. Прежде всего герменевтическая проблема возникает там, где читатель сталкивается с "темными", загадочными местами, выпадающими из доминирующей фабульной прагматики. Эти места обычно обладают своеобразной автономностью смысла, который превышает уровень логико-семантических связей с окружающими это место словесными "массами". Неслучайно библейская герменевтика, пытаясь объективировать возможность "таинственного" толкования, обращает внимание прежде всего на "темные места", отмеченные повышенной и явной иносказательностью, связывая их с понятием загадки. "Загадка" (энигма), как отмечает С.Аверинцев, в мировоззренческом плане "одно из самых ходовых и ключевых понятий средневековой теории символа"¹⁹. При этом "загадка", приобретающая в учительной культуре религиозно-символический статус, предстает на различных уровнях текста - от сюжета до стиля (например, перифрастический стиль) - как структура маркированная и потому активная. Она побуждает к разгадыванию/толкованию.

Нечто подобное можно обнаружить и у Гоголя. **Загадка** и **парадокс** - структурообразующее начало его поэтического мира (определяющее и сам нарративный акт), отмеченного странными событиями и странными персонажами. Проблема понимания и толкования возникает в двух планах: с одной стороны, с ней сталкиваются почти все персонажи. Этот эксплицитный план толкования (часто предстающий в травестийном варианте) разворачивается в прямую тему. Комический/алогичный (на первый взгляд), он тем не менее фиксирует читательское внимание на странном характере той или иной реалии и вводит толкование/дешифровку как предмет особого изображения. Ср., например, стремление Поприщина истолковать мир и самого себя, Ковалева, пытающегося объяснить странное происшествие, жителей города N., толкующих Чичикова и его акцию. Такова, например, и реплика Манилова на желание Чичикова *"иметь мертвых"*: *"...я не могу постичь <...> Может быть, здесь <...> в этом, вами сейчас выраженном изъяснении <...> скрыто другое..."*. Затем в IX главе тема "мертвых душ" становится прямым предметом напряженного "герменевтического" толкования, одновременно изображая и само "толкование": *"Это однако ж странно, - сказала во всех отношениях приятная дама, - что бы такое могли значить эти мертвые души?"* Предположение, что *"здесь не мертвые души, здесь скрывается что-то другое"*, рождает многочисленные версии, которые создают разноплановый семантический ореол вокруг Чичикова (жених, разбойник, шпион, Наполеон, Антихрист и т.д.).

Однако подлинный, религиозно-мистический смысл темы "мертвых душ" для персонажей оказывается закрытым, хотя и *"пошли толки, толки, и весь город заговорил про мертвые души..."*. Возникшая возможность перевести на уровне персонажей эту тему в знак, в символический, "духовный" план толкования разрешается буквальными

объяснениями: *"Что ж за притча, в самом деле, что за притча эти мертвые души? Логики нет никакой в мертвых душах..."*. Отказ и невозможность понять "мертвые души" как "притчу" (троп), с одной стороны, задает читателю правило притчевого/приточного прочтения, с другой - характеризует персонажей. Наличие эксплицитной операции толкования придает миру Гоголя явный автореферентный характер, маркирует тематический параллелизм и заставляет читателя перейти к уровню имплицитного толкования референтного мира как символического текста. Все это в конечном итоге создает эффект двойного текста: явного, буквального (=ложного) и скрытного, иносказательного (=истинного), в который вводит религиозно-мистическая мотивика.

Можно сказать, что перед нами разворачиваются сюжеты "непонимания" (трагического в подтексте) на персонажном и нарративном уровнях: в "Ревизоре" - смысла Ревизора, в "Носе" - смысла "носа", в "Шинели" - Акакия Акакиевича и "шинели", в "Записках сумасшедшего" - собственного "я" Поприщина, в "Мертвых душах" - Чичикова и "мертвых душ". Как далее будет показано, причиной этого непонимания является ложная ориентация "я", неспособность провести границу между "своим" и "чужим", эмпирическим и трансцендентным. Иначе говоря, весь этот круг проблем связан с антропологической проблемой идентичности персонажей и ее кризисом. Неслучайно с ней соотносится проблема знания, связанная с вопросами идентификации и самопознания, восходящая к учению гностиков, имеющего для Гоголя важное значение. А нарративная стратегия, как уже отмечалось, инспирируется апофатической дискурсивностью, порождающей серию приемов непонимания.

Действительно, если на уровне персонажей мертвые души *"черт его знает, что значат"* и остаются темой загадочной и таинственной, то читателю дано почувствовать в

необычных реакциях жителей города (мотивы "угрызения совести" и "страха") мистические оттенки центральной герменевтической темы. Их поддерживают скрытые библейские ассоциации, авторские религиозно-мистические откровения и обращения, отдельные детали, создающие в совокупности религиозную семиосферу. Таким образом, автор стремится эмпирическому изображению придать не только предельное обобщение и символический смысл, но и возвести читателя в область "внутреннего духа", религиозно-символического понимания, замыкая его на самопознание читателя, на вопросы, обращенные читателем к самому себе. Поэтому движение читателя подобно "лестнице", пути восхождения от конкретного к духовному, который имплицитно является как путь откровения и спасения. С ним соотносится прагматика "притчи" о жителях города N. и учительное "слово" о помещиках. Творческий акт автора, наоборот, строится как нисхождение из высшей сферы духовности, из сферы религиозно-мистических идей в сферу материальную, т.е. путь просветления материи, путь пророка и Спасителя, путеводителя. Поэтому так важна в творчестве Гоголя оппозиция 'темноты' и 'света', которая может быть прочитана в духе гностического учения²⁰ и его интерпретации мистической герменевтикой XVII - первой трети XIX века.

Следует обратить внимание и на другую важную особенность, которая подкрепляет тематическую герменевтику, - это мотивировки и тропы. Их логика активно управляет мыслительными операциями читателя. Мотивировки и характеристики обычно предстают в форме парадокса (двойной логики), а тропы организованы по принципу загадки²¹. Эффект "загадки" и "парадокса" возникает в результате противоречия между "стилем и сюжетом", "стилем и образом", т.е. в результате действия приема "фигии". Так определяет это явление Андрей Белый²². Хотя точнее будет технику образования "загадки" на уров-

не повествования определить как столкновение "инерции мышления", порожденной конвенцией практического восприятия, и закрытости для повествователя "внутреннего аспекта предмета изображения"²³. Именно моменты явного "несовпадения рассказывания и рассказываемого", которые обнаруживаются "на всех уровнях повествовательной системы"²⁴, акцентируют внимание на характере комментария повествователя, его попытках объяснить странную природу явлений (часто завершающихся демонстративным отказом от объяснения) и тем самым деавтоматизируют восприятие читателя. Поясняющая позиция повествователя, неполная или фиктивная, вынуждает читателя давать собственные разъяснения, но исходя уже не из практических конвенций, буквального смысла и ближайших логических связей. Таким образом, семантика тесно связана с прагматикой, которая включает читателя в активную позицию "разгадчика", "дешифровщика". Можно сказать, что и на этом уровне просматривается принцип порождения загадки, согласно которому "любая загадка производит исключение искомого предмета из того класса, куда он входит, или вообще, из какого-либо класса"²⁵.

Это приводит к тому, что между фабульным и сюжетным смыслом возникают отношения референта и знака, оборачивающиеся, между прочим, аллегоризацией и эмблематизацией²⁶. Та или иная реалья (выразительный пример - положение "носа" в мире Гоголя), не утрачивая своей вещной природы, стремится к превращению в аллерию и эмблему персонажа или его метонимическую метафору, которая может прочитываться в системе религиозно-барочного аллегоризма. Автономность смысла, разрушающая фабульные сцепления, усиливается крупным планом подачи метонимии, которая может персонифицироваться и приобретать статус действующего лица. Формы метонимии в прозе Гоголя разнообразны - жест персона-

жа, детали внешности, одежды, интерьера и т.д., практически весь состав мира, сращенный в различные классы единств, образующих гротескное целое мифологического организма.

Важную роль играют развернутые сравнения, второй член которых автономизируется и предстает замещением сравниваемой ситуации. Обладая свойствами референта, в силу обретаемой автономности, развернутая часть сравнения в то же время становится иконическим знаком первого члена сравнения, его своеобразной эмблемой. В результате тропеических отношений внутри двучленной структуры сравнения и первый член сравнения приобретает свойства тропа и все высказывание прочитывается как тропеическое. См., например, описание бала и "черных фраков", которые сравниваются с *"мухами на белом сияющем рафинаде в пору <...> лета, когда старая ключница рубит и делит его..."*. Второй член сравнения, как отметила Е.Смирнова²⁷, явственно изображает барочную тему *vanitas* (суеты). *"Подслеповатая ключница"* может прочитываться как 'привратник мертвого царства', что дополнительно вводит другую барочную тему *"memento mori"*. Таким образом, первоначальный предмет изображения преломляется в иной вещной, зооморфной и т.п. зеркальной плоскости, в которой содержится код к "внутреннему" аспекту предмета изображения. Обнаружение кода равнозначно формулировке девиза в эмблематико-аллегорических структурах, так как делает явными внутренние свойства изображаемого. Эмблематизация у Гоголя подкрепляется мотивами 'картины/картинки' и зрительностью сцены, как бы заключенной в раму, в которой либо 'умерщвляется' движение, либо предстает механистичным и повторяющимся, что создает эффект живописной статики. Далековатое сопряжение "картинок" побуждает читателя к объяснениям связей. Работает здесь и другой механизм. Отрыв второго члена сравнения и его автономиза-

ция нейтрализуют компаративную связку, в результате образуется "склейка" членов сравнения, но уже не по типу сравнения (тропа), а по типу мифического акта именования/переименования, когда переименование значило смену сущности. В этом отношении автора можно уподобить мифическому кузнецу античности, перековывающему людей за грехи в зооморфный облик. То, что в античной мифологии было сюжетом, у Гоголя стало нарративной операцией.

Эти особенности связаны с процессом перевода предметно-вещного образа в "идею" и с объективацией "идеи" в предметно-пространственных формах, что впервые было проанализировано на материале петербургских повестей в статье М.Вайскопфа²⁸. При этом следует заметить, что символизм Гоголя питается эмблематико-аллегорической поэтикой барокко и мистической антропологией, посредством которой он возводит читателя к религиозному переживанию поэтического мира. Более отчетливо оно формируется в "Мертвых душах". Так, например, пространство каждого помещика предстает одновременно и как набор его метонимий и как его метафора (например, как *"душевное хозяйство"*), которую эксплицирует во II томе Муразов. Учительная метафора *"душевное хозяйство"* переклюкает затем предметное пространство в план моральной идеи, полный смысл которой раскрывается в религиозно-учительном контексте. Наиболее выразительно в этом отношении организована среда Плюшкина и Хлобуева. *"Гости надели на голову картузы, и все пошли улицею деревни. С обеих сторон глядели слепые лачуги, с крохотными, заткнутыми онучей окнами. - Пойдем же осматривать беспорядки и беспутство мое, - говорил Хлобуев". "Улица" со "слепыми лачугами" - это "беспутство" Хлобуева, его метонимические метафоры, отсылающие к барочному аллегоризму. Предикации переводят референтную сферу в понятийную плоскость. У Плюшкина *"окна в избенках**

были без стекол, иные были заткнуты тряпкой <...> Из окон только два были открыты, прочие были заставлены ставнями или даже забиты досками. Эти два окна <...> были тоже подслеповаты; на одном из них темнел наклеенный треугольник из синей сахарной бумаги". "Дом" и "окна" в "Мертвых душах" - ключевые метонимические метафоры персонажей, они восходят к традиционной религиозной аллегории души ("человек есть храм"), реализующей мистический аспект антропологии. Поэтому антропоморфные черты предметного пространства персонажей (прежде всего жилищно-архитектурная аллегорика) в конечном счете могут быть соотнесены с религиозной идеей человеческой души, лишенной "духовного ока". С этим символично-аллегорическим рядом соотносится у Гоголя и обширная аллегорическая тема одежды как 'духовной ризы' ("Шинель" и др.). Возможности религиозно-мистической семантизации не ограничиваются операциями только с аллегорическими темами, составляющими словарь традиционной культуры. Как уже указывалось, сама нарративная стратегия включает в себе религиозно-мистическую установку по отношению к миру и человеку. Но она явлена не в своей прямой, а обращенной, негативной форме²⁹, а следовательно, также порождает загадку и парадокс.

Таким образом, внутренняя "экзегетическая" структурность гоголевского текста направлена на формирование интерпретаторских напряжений читателя, на перестройку его сознания, заставляя менять стратегию чтения, переключая ее в план внутренних, иносказательных связей, обретающих смысл в ступенчатом восхождении в область религиозно-учительных и глубинных мифологических смыслов. Разумеется, что религиозно-учительный код в поэтической системе Гоголя не единственный, он сочетается с целым рядом иных семиотических систем, но

задача нашей работы связана в данном случае прежде всего с вычленением религиозно-учительной сферы.

Обозначив в первом приближении проблему религиозно-духовной интерпретации поэтического мира Гоголя, подчеркнем, что она требует дальнейшего исследования. Отдельные ее аспекты мы затронем далее; сопоставление Гоголя с украинским философом и проповедником XVIII века Григорием Сковородой позволит конкретизировать некоторые положения на материале петербургских повестей Гоголя.

ПОЭТИКА И ИДЕОЛОГИЯ ГОГОЛЯ В КОНТЕКСТЕ УЧИТЕЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ (ОТ ПЕТЕРБУРГСКИХ ПОВЕСТЕЙ К "МЕРТВЫМ ДУШАМ")

Влияние или наследование учительной традиции во второй половине 30-х гг. в творчестве Гоголя было несомненно сильным и многосторонним. При этом нужно иметь в виду, что понятие "учительная традиция" не следует ограничивать временными или церковными рамками (соотнося ее, например, только со святоотеческими и ортодоксальными именами, сочинениями и идеями). Как показал, например, В.Воропаев, позднее творчество Гоголя формировалось под сильным воздействием христианского круга его современников³⁰. Иначе говоря, современный контекст и ближайшие традиции русской духовности, явленной во внецерковной религиозности, имели для Гоголя не менее важное значение. А это значит, что широкий спектр религиозно-учительных и мистических идей уже был преломлен в индивидуальном творчестве его предшественников.

В качестве примера, проясняющего затронутые выше вопросы и позволяющего поставить новые, обратимся к Григорию Сковороде - украинскому религиозному философу-проповеднику XVIII века, писателю барочного типа,

120

имя и сочинения которого в последние годы все чаще вводятся в контекст творчества Гоголя, что позволяет говорить о значимости проблемы³¹. Тема "Гоголь и Сковорода" позволяет очертить, помимо прочего, два важных аспекта: поэтику/эстетику слова и идеологию. В значительной степени аспекты сопоставления определяются общими корнями - барочной культурой, синтезирующей и трансформирующей древние морально-эстетические учения античности и религиозно-мистические концепции средневековья. Но типологический подход обнаруживает связи более специфические, выводящие исследователя творчества Гоголя не только к барочной культуре в целом, но и более конкретно - к творениям Сковороды, который на излете XVIII века стал оригинальным посредником между древним и новым миром.

Символично-аллегорический метод Сковороды и поэтика Гоголя

Прямых свидетельств знакомства Гоголя с произведениями Сковороды или его идеями нет (хотя вероятность такого подтверждения не исключается). Это обстоятельство в высшей степени странно, так как интерес к личности и учению украинского философа в гоголевскую эпоху в кругу его знакомых был особым. Помимо журнальных публикаций сочинений Сковороды в конце XVIII - начале XIX века, затем в 30-40-е гг., появляется целый ряд статей, ему посвященных: в "Украинском вестнике" (1817), "Отечественных записках" (1823, ч. 16; статья известного фольклориста-этнографа И.Снегирева³²), "Запорожской старине" (1833), "Телескопе" (1835, № 5-6). В "Московском наблюдателе" (1836) была опубликована повесть И.Срезневского "Майор, майор!", в которой изображен Сковорода, и его же "Отрывки из записок о старце Григории Сковороде" - в харьковском альманахе "Утрен-

няя звезда" (1833), который читал Гоголь. Появляется Сковорода в поле зрения Н.Надеждина, А.Краевского, значительное место отведено его биографии и сочинениям в "Истории русской философии" (1840) о. Гавриила (В. И. Вознесенского). Примечателен и такой факт: В. Нарезный в романе "Российский Жилбаз" (1814) в создании образа Ивана Особняка отталкивался от личности Сковороды³³. В кругу людей, с которыми общался Гоголь, не только достаточно хорошо знали о Сковороде, но некоторые владели его отдельными рукописями. Наконец, можно вспомнить гимназического учителя Гоголя И.Кулжинского, который в своей известной книге отмечает, что "Сковорода славен для Малороссиян более поэзией своей жизни, нежели своими песнями"³⁴. Одним словом, интерес в первой половине XIX века к Сковороде был далеко не случайным и не эпизодическим.

Среди этих фактов один обладает особой значимостью. В статье В.Белинского "О русской повести и повестях г. Гоголя" Хома Брут мимоходом сравнивается со Сковородой ("а по мне, так философ Хома стоит философа Сковороды!"). Статья критика была опубликована в той же части "Телескопа" (1835, ч. XXVI), что и статья А.Хиждеу "Григорий Варсава Сковорода. Историко-критический очерк". К тому же можно предположить, что сравнение Белинского возникло не без влияния статьи А.Хиждеу, заключая в себе скрытый полемический смысл. После всего сказанного трудно представить, что Гоголь ничего не знал о Сковороде и его учении. Возможности, если не прямого, то опосредованного знакомства, как видим, были достаточно широкими. Тем более, что после такого заинтересованного отношения к личности и учению Сковороды в первой половине XIX века публикуются несколько важнейших его сочинений - "Басни Харьковские", "Беседа, нареченная двое, о том, что блаженным быть легко", "Дружеский разговор о душевном мире"

(1837), "Брань архистратига Михаила со Сатаной", "Убогий жаворонок" (1839). В любом случае творческо-биографический контекст Гоголя был достаточно сильно пронизан сковородинской темой, которая могла служить толчком уже для самостоятельных размышлений писателя. Было бы неправомерным сужать проблему до прямого влияния или заимствования, подкрепляя их доказательством обязательного знакомства.

Подробный обзор и анализ восприятия личности и учения Сковороды русской культурой первой половины XIX века - предмет отдельного исследования. Ограничимся пока лишь указанием на некоторые аспекты восприятия Сковороды, которые вызывают ощущение близости творческих задач и личностей двух писателей. Они в наиболее существенных моментах отражены в статье А.Хиждеу и в соответствующем разделе "Истории русской философии" о. Гавриила. В них характеристики личности религиозного философа-проповедника совмещаются с пространным изложением и комментарием его учения. В очерках создается образ "русского Сократа", оваянного легендарной чистотой подвижника и странника, соединившего в своей судьбе единство жизненного поведения и проповедуемого учения. Важно отметить, что в интерпретации А.Хиждеу и о. Гавриила Сковорода предстает писателем и мыслителем глубоко национальным, предвосхищающим многие славянофильские идеи³⁵. Таковым он предстает в развернутых характеристиках "Шести разговоров о Внутреннем Человеке", "Ольги Православной", "Симфонии о Народе" и других сочинений, которые до сих пор остаются неизвестными³⁶. Многое в изложении авторов очерка удивительно напоминает черты духовного склада Гоголя и его идеи, которые в полной мере начнут раскрываться с начала 40-х гг.

Между образом Сковороды, комментариями его сочинений и личностью Гоголя, его страннической судьбой и

сочинениями можно прочертить многоплановые связи, охватывающие и моральную философию, и проповеднический пафос творчества, и ряд более частных проблем, относящихся к писательской эстетике. Отметим здесь лишь некоторые из них. Трактовка "смеха" Сковороды в статье А.Хиждеу соотносима с его пониманием в "Театральном разезде" и "Мертвых душах" (ср. цитату, которую приводит А.Хиждеу: "смеяться и мне любо, но не любо, когда гогочут по-гусиному: смех-бо приятелен, яко дитя веселящееся, гоготание же яко беснующееся"). "Иронию" и "энтузиазм", как характерные черты творчества Сковороды, выделяет и о. Гавриил. За этими и другими определениями просматривается глубинное родство творческих начал двух писателей, общность "смехового" начала, которая связана, с одной стороны, с фольклорной и литературной стихией малороссийского низового барокко, а с другой - с религиозным пониманием "высокой" природы "светлого" божественного смеха. Он знаменует причастность его носителя к сфере божественного и неразрывно связан с "плачем" и "слезами". Ср. гоголевские определения - *"смех сквозь слезы"*, смех, *"излетающий из светлой природы человека"*, *"кто льет часто душевные, глубокие слезы, тот <...> более всех смеется на свете!"* - с характеристикой особенностей библейского смеха Сковороды: *"Плач ведет к смеху, а смех в плаче кроется <...> Сии две половины составляют одно"*³⁷ и др.

Еще более значимые параллели невольно возникают между изложениями морального учения Сковороды и идеями Гоголя, пронизанными религиозно-утопическим пафосом обновления мира и человека. Наиболее отчетливо это заметно в "Выбранных местах" и "Авторской исповеди" (прежде всего в идеях самопознания, поприща и должности). Наконец, много родственного в самой жизни двух "странников", скитания которых отмечены сходным строем душевно-духовных переживаний и устремлений.

Это сходство распространяется и на сходство культурно-бытовых функций: и Сковорода и Гоголь выполняли роль духовников в кругу своих близких³⁸. Их переписка дает интересный материал для сопоставления и раскрывает культурологический аспект частного письма в духовном строе русской жизни³⁹.

Рецепция Сковороды культурой первой половины XIX века - важный пласт материала для сопоставления, к тому же это один из возможных путей непосредственного воздействия на личность и творчество Гоголя, особенно если учитывать легендарно-сакрализирующий характер этой рецепции. Целесообразно обратиться и непосредственно к его сочинениям, которые в многовековой учительной традиции (и отечественной прежде всего) занимают особое место⁴⁰. Синтезируя различные ее линии, восходящие к античности и средневековой, увязывая их с европейскими барочными религиозными учениями и отечественными духовными традициями XVII-XVIII веков (здесь особенно важна для Сковороды антропология Димитрия Ростовского), Сковорода предельно расширил метод символического толкования и "сделал символ одной из центральных категорий своего философствования"⁴¹. При этом этическое и эстетическое он поставил в тесную взаимосвязь: единство добра и красоты находится в прямой зависимости от природы воспринимающего сознания, а именно - от интенций "внутреннего человека".

Принципы библейской герменевтики он применил не только к Священному Писанию, но и распространил их на весь материальный мир (макрокосм) и человека (микро-косм), рассматривая три "мира" (Библию, мир и человека), три сферы как три изоморфных "текста", обладающих единой архисемантикой. Изосемантизм "миров" проистекает из их внутреннего подобия, так как во всем "видимом", в самом малом, ничтожном и "низменном"

заключено "невидимое" - единые вечные идеи, "фигуры" и "архетипы", представляющие сакральную сущность ("В великом и в малом мире вещественный вид даст знать об утасненных под ним формах, или вечных образах" (II, 151), "вся тварь есть поле следов Божиих" (II, 10), "в мелочи есть величие" (II, 16), "в вещах можно приметить вечность", "Бог есть во плоти человеческой <...> не вещественен во вещественной, вечный в тленной, один в каждом из нас и цел во всяком, Бог во плоти и плоть в Боге, но не плоть Богом, ни же Бог плотию" (I, 150). Каждый из трех "миров" состоит из "двух натур": "...одна видимая, другая невидимая. Видимая называется тварь, а невидимая - Бог. Сия невидимая н а т у р а, или Бог, всю тварь провищает и содержит" (I, 149). Невидимая натура придаст всем "мирам" целостность и единство. Она объединяет космологию с антропологией и логосом. Таким образом, предметный, вещественно-телесный и словесный мир мыслится Сковородой миром овеществленных, опредмеченных и отелесненных сакральных "образов-идей", миром-текстом, миром-иконой (одно из сочинений так и называется - "Икона Алкивиадовская", другое - "Алфавит, или Букварь мира"), что вполне согласуется с принципами барочной культуры. Все чувственно воспринимаемое состоит из 'внешнего' и 'внутреннего'.

Это фундаментальное свойство мира-текста, раскрываемое украинским герменевтом, имеет непосредственное отношение к поэтическому миру Гоголя, для которого характерно "гипостазирование и объективация идей" в пространственно-временных и вещественно-телесных формах⁴². Кроме того, принцип повтора и эквивалентности на самых различных уровнях (от речевого до предметного, ситуативного и сюжетного), отчетливо проявляющий себя в прозе Гоголя⁴³, переводит исходный референт в ранг 'текста', который одновременно дешифруется в субъектно-объектной организации повествования. Так,

например, акция Чичикова - купля душ, построенная на интрапараллелизме, проходя через "кризис репродуцирования"⁴⁴, начинает обретать свой смысл в системе интерпараллелизма, придающего референтному миру свойства 'текста' - акция превращается в "притчу" (*"что за притча мертвые души"*). Текст, в свою очередь, наделяется свойствами нерелексивности⁴⁵, в силу которых и Чичиков и сама акция ставятся в серию уподоблений 'чужим' текстам (жениха, разбойника, фальшивомонетчика, шпиона, капитана Копейкина, Наполеона, Антихриста и т.д.). Истинными среди них поэтический мир признает "тексты" трансцендентной природы. И только после этого возможен прямой ход в следующий уровень смыслообразования, уничтожающий временные и иные дистанции между библейским и поэтическим. В авторских обращениях современность предстает повтором и продолжением вечного, его иконическим эквивалентом. Процесс семиозиса у Гоголя, разумеется, не совмещается с его прямым теоретическим обоснованием, как у Сковороды, но логика его порождения одна и та же.

"Видимое - невидимое", "внешнее - внутреннее", "вещь - знак" - центральные оппозиции средневековых нравственно-эстетических учений⁴⁶ лежат в основе эксплицирующего метода Сковороды. Текстопостроение предстает как система разворачивающихся серий параллелей и эквивалентностей: эмпирические реалии (референты) развернуты в цепь знаковых соответствий. Каждое звено серии (мир → книга → человек → Библия, колесо → круг → солнце → Бог → Библия → икона; желание → нога → сапог → прах → башмак → одежда → пепел; пята → хвост → скот → тень → плоть → язычник → идолопоклонник → слеп, хром, курносый → неведение божие → блудница → внешний человек → Египет; мысль → сердце → "Исааков нос высокий" → благоухание Божие → внутренний человек; кафтан → епанча → капюшон →

плащ → шинель → бурка и т.п.) Сковорода просцирует в парадигматический и синтагматический план. Значимости исходного референта раскрываются в серии знаков по принципу "матрешки" - план выражения второго знака служит планом содержания для первого, третий - для второго и т.д.⁴⁷ Обращаемость знака дает возможность выстраивать парадигмы парадигм и таким образом восходить от эмпирического и буквального к сущностному и символическому, в область "божественного" и "библейского". Все "видимое" получает универсальную религиозно-символическую значимость, которую представляет тот или иной библейский первообраз, в свою очередь, толкуемый Сковородой символически. Эмблематика, аллегорика, иероглифика средневековья и барокко, соединенные с этимологическим анализом слова (заметим, что этимологические изыскания и опыты составляли важнейшую часть романтической культуры), выступают опорой символического толкования, в процессе которого обнаруживается "внутреннее" во "внешнем", "невидимое" в "видимом", духовное в вещественном, вечное в тленном, универсальное в эмпирическом, этическое в эстетическом.

Герменевтическая установка Сковороды на выявление "внутреннего" во "внешнем" близка и актуальна и для Гоголя. Разумеется, что подобная герменевтическая экспликация - явление типологическое, свойственное обширной религиозно-мистической традиции, а не только символическо-аллегорическому методу Сковороды. И здесь задача будущих исследований и сопоставлений должна состоять в описании механизма эквивалентностей и порождаемой им семантики, в сопоставлении парадигм эксплицитных у Сковороды и имплицитных у Гоголя. Это предполагает тщательный анализ не только системы тропов (учитывающий их связь с порождением структур загадки и парадокса), анализ образования метонимической метафоры и эмблематико-аллегорических структур, т.е. тех форм, ко-

которые становятся слагаемыми религиозно-символического языка Гоголя, закрепляя в нем иерархию семиотических сфер, но и нарративной стратегии Гоголя, которая, как уже отмечалось, связана с возможностями апофатического дискурса. Это даст возможность объективировать мотивный и сюжетный анализ двух систем, соотношение которых в первом приближении можно представить как соотношение знака (Сковорода) и референта (Гоголь), как языка описания, предиката (Сковорода) и предмета описания (Гоголь), как искомого (Сковорода) и данного (Гоголь), обнажая тем самым характерную черту творчества Гоголя, устремленного к импликации христианских первообразов.

Можно сказать, что толкования и парадигмы Сковороды у Гоголя становятся своеобразной "внутренней формой", которая выступает скрытым двигателем сюжета, трансформированной тематизацией как бы забытого сакрально-аллегорического смысла. Так, например, весьма явственна переключка, отмеченная М.Вайскопфом⁴⁸, между аллегорико-метафорической темой "башмака" и "сапог" у Сковороды (= телесности, праху) и фамилией гоголевского героя Башмачкин. Подробнее на этом мы остановимся ниже.

Отметим в связи с изложенным одну важную особенность толкований Сковороды, которая у Гоголя реализуется как внутренний принцип построения образа, его смыслопорождающее начало. Имется в виду семиотическая значимость детали и метонимическая логика ее укрупнения, т.е. те отношения в тексте, которые порождаются комбинациями 'часть' и 'целое'. Парадигматизация материально-телесной метонимии - один из ведущих приемов Гоголя, поэтическая семантика которого образуется на вторичном "синтаксическом" уровне, связывающем метонимические детали в особую знаковую систему. Его текст инкрустирован знаками, поэтому не только тропы, но и

абсурдность фабульных сцеплений акцентирует внимание на значимости иных упорядоченностей, которые за счет повторов образуют свой "невидимый" архесюжет фольклорно-мифологического и религиозно-мистического происхождения (наиболее определенно это проявляется в "Носе", "Шинели" и в I томе "Мертвых душ").

Эта черта поэтики Гоголя более ощутимо воспринимается сквозь призму Сковороды. Сковорода рассекает целое, автономизируя значение части и подвергая ее последовательному толкованию. Часть и целое - центральные понятия символической эстетики и этики Сковороды, они связаны с мистико-теологической концепцией, согласно которой автономизация части прочитывается как бунт против целого/Единого. В мистической антропологии "самость" частей "тела Христова" - результат повреждения природы и дьявольской гордыни; барокко устанавливает символический изоморфизм тела и социума, поэтому болезнь телесных органов всегда имеет семиотическую функцию. Вычленив деталь, он лишает ее буквальных связей со своим исходным контекстом и целым и включает ее в сочетания иного уровня. Парадигматический анализ переводит буквальное и вещественное на различные уровни духовного, лишая их первичной референтной функции. Метонимия (нога, нос, очи, сапог, колесо брички, шинель и т.п.) переводится в ранг метонимической метафоры, в знак и символ. Таким образом, у Сковороды выстраивается символическая иерархия, увенчанная божественным и прообразовательным значением (кафтан → кафтан Христа, шинель Ильи, капюшон Пахомия → дух веры → риза спасения - I, 261). Важно подчеркнуть, что Сковорода черпает из мира референтов не только детали, отдельные образы, но и широко использует сюжетные структуры, которые затем сворачиваются в притчу, аллегорию, эмблему, т.е. переводятся в ранг иносказания, подвергающегося дальнейшему толкованию. Само движе-

ние к прообразу в процессе толкования знаменует познание Бога в словесном тексте, тварном мире и человеке, одновременно представляя процесс наглядного обучения "духовному" взгляду, обладание которым открывает путь к "внутреннему человеку". "Лестница" зеркальных отражений псевдо-Дионисия Ареопагита несомненно повлияла на эстетику слова Сковороды, как, вероятно, не остался равнодушным к ней и Гоголь.

Понятия "части", "раздробленности" использует Сковорода и в своей моральной философии, описывая внешний, тленный, плотский мир (который определяется как "мертвый") и человека в том случае, когда "мы целого человека лишены" (I, 126). "Внешний человек" - это "мертвая душа", человек плотский, эмпирический, лишенный целостности, "вечной идеи", "архетипа". Он предстает как парадигма овеществленных признаков. "Внешний человек" Сковороды способен воспринимать мир только буквально, как мир референтов, эмпирических реалий и "частей", за которыми он не способен видеть "фигуру", знак, объединяющее их божественное целое ("старое твое око никуда не годится. Пустое твое око смотрит во всем на пустошь. Но если бы ты имел истинного в себе человека, мог бы ты его оком во всем усмотреть истину" - I, 130). Для этого необходимо обладать "метафорическим", вертикальным сознанием, "духовным оком", т.е. тем, что хотел видеть в своих читателях Гоголь. Этой способностью для Сковороды обладает "человек внутренний", "целый человек", прозревающий во всем "невидимую натуру", для которого мир и человек предстают "иконой", "книгой", т.е. текстом, который требует особого прочтения, дешифровки, а его прототекстом - библейский мир.

Все это имеет непосредственное отношение к пониманию поэтики Гоголя, построенной на аналогичных принципах "игры" части и целого, метонимии и метафоры

и связанной с ними негативной антропологии. В центре внимания Гоголя долгое время находится "внешний", "плотский" человек, "пустошь", материальная оболочка, душа которой располагается в ином пространственном континууме. Изображение персонажей у Гоголя следует той же логике: персонаж предстает как парадигма автономных овеществленных признаков, рассеянных и отчужденных от него метонимическим способом по различным знаковым сферам, имплицитующим призрачность, эфемерность и пустоту жизни. Речевые преобразования Гоголя не просто удваивают мир, а подобно технике мультипликации постоянно его трансформируют в "кентавра", в реальность, напоминающую реальность Босха. Гоголь устранил, как и Сковорода, границу между разными классами явлений, тем самым открывая путь свободному взаимодействию разных классов и объемов значений. Многосторонний обмен признаками между разными метонимическими сферами овеществляет 'живое' и оживляет/очеловечивает 'мертвое/нечеловеческое'. В результате тотального обмена метонимиями возникает гротескный образ целого - распавшегося душевно-духовного тела, деформированной мифологической метафоры христианского и более древнего происхождения.

Пространственно-вещественная антропология Гоголя, метонимически разводящая душу и тело, создает универсальный образ раздробленности. Ср. замечания о душе Собакевича, которая находится *"где-то за горами"* (VI, 101), отождествления его души с желудком, душа Плюшкина материализована в его доме со *"слепыми"* окнами и *"куче"* и т.п. Поэтическая мотивировка приема овеществления 'живого' у Гоголя определяется религиозно-мистической темой "мертвой души" и внешнего человека. Этим же определяется и антропоморфность гоголевского социофизического и зооморфного пространства, представляющего в метонимических и зеркально-метафорических

отношениях с персонажами ("каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил: и я тоже Собакевич!" (VI, 96), нос Ковалева и шкатулка Чичикова - это и метонимия и метафора одновременно, овеществленная душа, которая в одном случае дурно пахнет, а в другом - является, подобно "куче" Плюшкина, вместилищем "мертвого" - купчих на мертвые души). Принцип зеркальности, определяемый исследователями как ведущий прием поэтики Гоголя, дает вариант гротескного 'тела', метонимически объединяющего в себе признаки различных смежных сфер. Сходство приемов Гоголя с приемами овеществления внешнего человека у Сковороды, уподобляющего его "мертвецам", "тленным болванам и чучелам", "земле", "грязи", "плоти", переводящего внешнего человека в систему зооморфных, орнитоморфных, фитоморфных уподоблений - со скотами, зверями, птицами, растениями и т.п. (ср. прозрачные метонимические метафоры, уравнивающие Коробочку с огородным чучелом, птичником, дорожным экипажем, Собакевича - с медведем, интерьером, Плюшкина - с домом, пауком, кучей тлена и т.п.), не означает прямую преемственность.

Подобные приемы и логика изображения широко применялись религиозно-учительной культурой, например в проповеднических жанрах (особенно у Иоанна Златоуста), которые Гоголь ценил и почитал. Но именно своеобразие барочного видения телесно-вещественной реальности Сковороды, оперирующего любой эмпирической метонимической реальностью как антропологическим знаком (к тому же обращаемым), резко сближает его с Гоголем. Фольклорно-мифологический потенциал малороссийского низового барокко придал своеобразие традиционному религиозно-мистическому антропологизму Сковороды. Неслучайно семиотически значимый предметный инвентарь поэтического мира Гоголя пересекается с миром Сковороды (нос, глаза, зола, шинель, сапог, башмак, кони, земля,

колесо, зеркало, дом, гостиница, окно и т.п. Ср. со Сковородой - I, 205-208, 220-221, 260-261, 288-289, 290, 377 и др.). Пересекается и лексический инвентарь, с помощью которого описываются тленный мир (сор, дрянь, грязь, вздор, тлен и т.п.) и плотский человек. Системность этим словесно-предметным реалиям придают общие для Гоголя и Сковороды оппозиции 'живое - мертвое', 'свое - чужое', 'здесь - там', 'земное - небесное', 'плоть - дух', 'смерть - жизнь', 'истинное - ложное' и т.п.

Негативная антропология основательно представлена в древней учительной культуре (особенно в ее апофатическом варианте) и до Сковороды, но он предельно конкретизировал план ее выражения, сблизил с эмпирией, одновременно соединив с ней мистическую концепцию тела, явственные отзвуки которой слышны и у Гоголя. Вероятно, общность темы 'души', идеи воскрешения мертвых, обновления и преображения определяют использование и литургической мотивики у Сковороды и Гоголя. Топос 'небытия' воплощает идею "мертвенности" в формах фиктивной жизни и фиктивных стремлений внешнего человека Сковороды и героев Гоголя. "Небытие" и есть псевдодуша гоголевских персонажей. В ее описании Гоголь ориентируется на религиозно-учительную культуру и сочинения Сковороды - один из важнейших претекстов Гоголя.

Следует подчеркнуть, что генеалогия негативной антропологии у Гоголя не сводится только к традиции религиозно-учительной культуры (а тем более к Сковороде). Как представляется, религиозно-учительная культура входит в поэтический мир как система рациональная, с помощью которой Гоголь пытается "снять", преодолеть систему собственно мифологическую, предлагающую свой вариант стихийной негативной антропологии, включающей человека в хтонический мир на правах элемента 'земляного тела'. Поэтический гностицизм Гоголя, таким образом, соединяет в себе мифологическую интуицию

(как данное) с религиозно-учительным рационализмом (как искомое). Стремление преодолеть собственную мифологию в иной культурной системе (смещение диахронических планов) оборачивается у него в лучшем случае борьбой с Антихристом, воплощающим у Гоголя нерасчленимое единство языческого (фольклорно-мифологического хтонизма) и христианского. Мифологическая нерасчлененность 'смерти' и 'жизни' сохраняет свое значение и в эпоху "Мертвых душ". Там, где религиозно-учительная культура проводит границу, мифология ее отменяет. За архаическим сращиванием различных сфер в одно целое религиозная культура видит смещение, для которого Гоголь нашел определение - *"игра природы"*. Две системы, отстоящие друг от друга на диахронической оси, накладываются у Гоголя как данное и искомое.

Обратим внимание еще на одну проблему. Демонстрируя принципы символического толкования, Сковорода рассматривает Библию как прообраз идеального текста, построенного на соотношении буквального, эмпирического (видимого, чувственно воспринимаемого) и иносказательного (невидимого, умопостигаемого). Его характеристики Библии как символической структуры важны для понимания уже жанровой эстетики гоголевской поэмы и ее поэтики. Это прежде всего объяснения двойной природы Библии, которая подобно иконе Алкивиадовской, "с лица была шуточная, а внутри скрывала великоление Божие" (в ней "находим под ложью истину, мудрость под буйством, а во плоти - Бога"). Именно Библия для Сковороды является образом подлинной "поэмы", "то есть творения! А такие писатели суть точные пииты <...> И не диво, что для сих лесов из высоких божиих гор рождается не лев или орел, но мыши, ежи, совы <...> песьи мухи <...> обезьяны и вредящие соломоновским виноградом лисицы" (II, 33). Внешний "шуточный" план ("низменное") для Сковороды принципиален. Только в нем и через него

возможно проникновение в скрытую, серьезно символическую и божественную сущность. Таким образом, эмпирический мир реалий предстает исходной точкой постижения божественного, невещественной субстанции. Путь Сковороды "идет через Землю к Небу, а не через Небо к Земле"⁴⁹, иначе говоря, это путь не прямого толкования божественного, а опосредованного к нему восхождения. Такое восхождение предстает в форме семиозиса.

Подобной двунатурностью обладает и гоголевская поэма, неслучайно называемая в письмах писателя "творением". Ее двуединая природа приоткрывается не только в поэтике, сопрягающей комическое и сакральное, эмпирическое и универсальное, но и звучит в прямых авторских декларациях о необходимости изображения "низкого" предмета соединять с "глубиной" авторского "сердца", переживающего реальный мир сквозь призму библейских параллелей (*"небесным огнем исчерчена сия летопись <...> кричит в ней каждая буква"* - VI, 211). Гоголевский текст, построенный на повторах и отражениях, ведет читателя "через Землю к Небу" (фигура восхождения, которую, в частности, формирует мотивная оппозиция 'земля-небо', в X-XI главах она сопрягается с пророческим пространством автора), к постижению инвариантного (метафизического, религиозно-мистического) смысла персонажей, событий и мира, одновременно подключая в сфере авторского поведения ход противоположный - от Неба к Земле (фигура нисхождения). Следует, однако, заметить, что материальный мир в поэме обладает большей самоценностью, чем в учении Сковороды, обретая ее за счет амбивалентной ценностной шкалы, привносимой фольклорно-мифологической поэтикой, а в семиотическом плане более сложным типом отношений между референтом и знаком.

Разумеется, наглядность риторического дискурса украинского философа в поэтическом мире Гоголя предстает в

"снятом" виде. Их соотношение можно рассматривать в системе "риторика-текст"/"правило-исполнение". Но при этом важно учесть, что гоголевский "мир" также напряженно питается переживанием таинственного соотношения видимого и невидимого, явного и тайного в человеческом и тварном мире, сопрягая их негативной логикой комического. Таков, например, "комический" мотив 'обратной стороны', который косвенно связан с рассмотренной дву-натурностью (ср.: Чичиков *"вынул из кармана афишу, поднес ее к свече и стал читать <...> потом перевернул на другую сторону узнать, нет ли и там чего-нибудь"* - VI, 12; Хлестаков - *"генерал, только с другой стороны"* - IV, 41). Этим напряжением отмечены, каждая по-своему, не только поэма "Мертвые души", но и петербургские повести. Крупный план подачи детали (превращающий ее в метонимическую метафору-загадку), моделирующие функции тропов⁵⁰, система прямых символических проекций в христианскую мифологию, семиотическая неоднородность поэтической системы Гоголя заставляют читателя дешифровать текст, восходя в конечном счете в мифологическую сферу значений, актуальных для сюжета, но "не замечаемых" и невольно деформируемых фабульным миром. В этом заключается принципиальная разница между прямой экспликацией "божественного" мира Сковороды и его переотраженным изображением у Гоголя.

"Мертвые души" в этом отношении реализуют более определенный и прямой ход в сакральную сферу, так как с эмпирическим предметом изображения связана прямая религиозно-мистическая тема "мертвой души", организация центрального мотива 'пути' с гностической семантикой (с семантикой 'движения' как 'восхождения/нисхождения', как познания тайны мира, человека и "святого" слова), и самое главное - сфера авторского учительного (пророческого и апостольско-пастырского) слова, увенчивающая иерархическую систему значимостей сакральными

проекциями. Автор трансформирует "комическое" в "трагическое"⁵¹. В качестве структурной формулы символического смыслообразования можно указать на финальную трансформацию Чичикова и его экипажа в сакральную "вещь" (снаряд - молнию) и сакральное явление ("*Божье чудо*"). Все это в совокупности близко символической эстетике Сковороды. Гоголевский материально-телесный мир пронизан напряжением религиозно-мистических смыслов, которые проступают сквозь серию знаковых манифестаций.

В более широком плане эстетика гоголевского слова соприкасается со средневековыми концепциями знака, с той особенностью средневековой культуры, которая описывается в понятиях **загадки**, **парадокса** и **символа**⁵². Более адекватную и близкую Гоголю реализацию эти понятия обретают в мистической традиции. Платонизированный гностицизм сопрягает с ними ключевые мифологемы "зеркала", "света" и "темноты" (псевдо-Дионисий Ареопагит). Но именно система Сковороды транслирует их в наиболее близком для Гоголя варианте, что позволяет обнаружить в его прозе сюжетные мотивы, возможно, инспирированные Сковородой⁵³.

Разумеется, "идеи" реалий Гоголя не во всем и не всегда адекватны "идеям" Сковороды, но в данном случае важен их набор и то, что именно они подвергаются дополнительной семантизации, выступая в метонимическом пространстве персонажа его потенциальным знаком, своеобразной эмблемой, смысл которых раскрывается в символическом пространстве сюжета. Не следует также считать, что каждая семиотически значимая реалья Гоголя, локально, в отдельности возводит читателя к божественному. Путь здесь гораздо сложнее, нежели у Сковороды. Линейное пространство текста от начала к концу постепенно возводит читателя в прообразовательную сферу божественного, одновременно изображая земную ее дефор-

мацию ("в уроне вы почувствуете идеал того, чего карикатурой стал урод" - VIII, 317).

* * *

Обозначим еще одну параллель, проясняющую жанровый тип гоголевской драматургии. Имеется в виду межтекстовая целостность/единый текст, которую образуют "Ревизор", "Театральный разъезд" и "Развязка "Ревизора". Ю.Мани точно подметил, что "Театральный разъезд" и "Развязка "Ревизора" "выходят не только за рамки комедийного жанра, но и за рамки чисто художественного творчества, включая в себя - и включая вполне осознанно - сильный теоретический элемент"⁵⁴.

Здесь важно увидеть, что все три пьесы предстают звеньями единого метасюжета, организованного по принципу "текст в тексте", с последовательным развитием драматургического плана, с которым соотносится план его толкования. В этой триаде каждое звено занимает, с одной стороны, вполне автономное место, а с другой - свой смысл обретает именно в общей триадной структуре. В последнем случае "Ревизор" становится причиной изображения современного состояния русского общества, которое раскрывается в зависимости от способности понимания духовного смысла только что просмотренной пьесы. Гоголь не только предлагает толкование "Ревизора", но и изображает его процесс, характер которого, помимо прочего, служит средством авторской оценки.

Три текста в своей совокупности представляют не что иное, как драматургическую герменевтику, которая вначале опосредованно ("Ревизор"), а затем непосредственно через диалог ведет читателя к "духовному" пониманию не только "Ревизора", но и человека и мира (мотив "ключа" прямо вводит в сферу герменевтики). "Ревизор", занимая первую синтаксическую позицию в триаде, соотносится с

последующими как референт и знак, в то же время вторая позиция по отношению к третьей также предстает в реляции референт-знак. Таким образом, вторая позиция описывает первую, третья - вторую и первую. Этим и определяется знаковая иерархия, ее ступенчатый характер. "Ревизор" как пьеса и Ревизор как явление становятся предметом толкования, в процессе которого и произведение и явление возводятся к духовно-аллегорическому пониманию, в область божественного.

Семантика "Ревизора" прямо соотносится с ее прагматикой, связующим звеном в финале служит фигура "документального" персонажа - актера и человека - Щепкина, который являет собой одновременно и идеальную модель "зрителя", наглядно демонстрирующего на собственном примере обретение в себе "внутреннего человека" под благотворным воздействием пьесы. Граница между искусством и жизнью размыкается. Таким образом, драматургическая триада включает в себе еще одну линию, еще один сюжет - изображение того эффекта, на который рассчитывал Гоголь в постановке "Ревизора". Имплицитная прагматика пьесы обрела свое сюжетное воплощение за пределами подразумеваемого зрительного зала в условно-жизненной, закулисной сфере. Общая структура трилогии соответствует структуре древнего дидактического построения, согласно которому некое видение становится предметом разгадывания и толкования, а найденный "ключ" толкования завершается потрясением, обращением, новым взглядом на себя и желанием новой жизни.

Аналогичная схема лежит в основе и "драматургической" герменевтики Сковороды. Почти все его тексты (басни и трактаты) организованы в форме платоновского диалога ("профана" - вариант "внешнего человека" и посвященного - "внутреннего человека"), в ходе которого и осуществляется герменевтический акт. Текст-пьеса Ско-

вороды не является дискурсом чисто "научного" типа и включает в себя начало художественное, драматургическое. Сковорода не просто облекает свои толкования в диалог, но и обозначает время (утро, вечер), пространство (сад, беседка, горница) и различных участников (Афанасий, Яков, Лонгин, Ермолай, Григорий и др.), наделяя их разными реакциями и речевыми чертами, что и создает определенный сценический образ. Важная роль здесь также отведена фигурам загадки и парадокса, которые облегчают переход к аллегорико-символическому толкованию. Структурное положение "Ревизора" как референта занимает любая реальность текста-мира (картина, сюжет, фрагмент природы, якобы жизненная ситуация и т.п.), которая подвергается толкованию, а типология гоголевских "толкователей" может быть узнана в типологии персонажей Сковороды.

Кроме того, в процессе символического толкования персонажи Сковороды ("простаки" и "буквалисты") не только приобщаются к истине, но и меняют взгляд на мир, меняются сами, открывая в себе путь к "истинному человеку". Кстати, довольно часто процесс толкования Сковороды вводит перспективу "небесного града", "Миргорода" - ключевых понятий герменевтики Гоголя. Неслучайно в "Театральном разъезде" рассуждение о постижении *"смысла создання"* вводит излюбленную оппозицию Сковороды внутреннего и внешнего, чрезвычайно близко пересекаясь с ним в выражении идеи "постижения". У Сковороды внешний человек "как неискусный зритель взирает на картину, погрузив свой телесный взор в одну красочную грязь, но не свой ум в невещественный образ носящего краски рисунка или как неграмотный, вперивший тленное око в бумагу и в чернила букв, но не разум в разумение сокровенной под буквами силы" (I, 429). Ср. с Гоголем: *"Смысл внутренний всегда постигается после. И чем живет, чем ярче эти образы, в которые он об-*

лекся <...> тем более останавливается всеобщее внимание на образах. Только сложивши их вместе, получишь итог и смысл создания. Но разбирать и складывать такие буквы быстро, читать по верхам и вдруг, не всякий может. А до тех пор долго будут видеть одни буквы" (V, 161). Ср. пародийное описание подобного чтения Петрушки в I томе поэмы. Гоголь как бы перелагает архетипы и вицефигуры Сковороды в сюжет и изображение. Более детальное сопоставление выявляет, как это продемонстрировано в книге М.Вайскопфа "Сюжет Гоголя", и более конкретные интертекстуальные связи.

* * *

Не менее существенной представляется сфера пересечения моральной философии Сковороды и Гоголя. Принято считать, что "идеология" начинает проникать в поэтику Гоголя относительно поздно, т.е. первые невнятные ее проблески возникают в "Ревизоре", более ощутима она в I томе поэмы и уже прямое звучание обретает во II томе. Эту схему можно существенно откорректировать, если учитывать интертекстуальную природу гоголевских произведений (имеются в виду петербургские повести и драматургия), проецирующих, как правило, несколько семиотических сфер на религиозный метатекст. Это во-первых. А во-вторых, если учитывать, что эстетика гоголевского слова тесно связана с негативной этикой, имеющей религиозное происхождение. Единство эстетики и этики воплощается в знаке и специфической нарративности, объединяющей поэтику с идеологией.

Как уже отмечалось, язык описания и нарративные стратегии в художественной прозе Гоголя могут быть интерпретированы не только в системе нравоописания и ближайшей сатирической традиции или в системе романтизма, но и в метасемиотической системе религиозно-

учительного слова (прежде всего апофатического) и его категорий. Она связывает различные семиотические системы, описывающие негативную этику и соответствующую ей негативную антропологию, которые воплощаются в формах искаженного соотношения 'души' и 'тела'. Душу ('Психею') заменяет материализованное "чужое" (чин, крест, деньги), которое мир и персонажи атрибутируют себе как "свое", вследствие чего реальный мир и человек наделяются признаками призрачного бытия. "Чужое" в этой системе отношений у Гоголя эквивалентно "небытию", фантому, губительному миру, оно в понятиях Сковороды "пустошь", "прах". Персонажи Гоголя, принимая "чужое" за "свое" (ср. сюжетную реализацию этого принципа в "Ревизоре" и его экспликацию в присвоениях Хлестакова), обречены на трагическую ошибку⁵⁵. Автор же пытается восстановить в качестве нормы тип отношений "свое" как "чужое", наделяя "чужое" трансцендентными значимостями (Ревизор - внеположенное этому миру явление, небесный Ревизор). Ложное направление мира и стремлений персонажей, представленное через метафорическую серию "места", имеет один логический исход - катастрофу, катастрофическое низвержение, намекающее на действие универсальных законов. За всем этим угадывается религиозно-учительная доктрина о "своем" и "чужом", о мире "внешнего", "плотского" бытия, утратившего свою исходную трансцендентную "идею" и "прообраз" и заместившего их сугубо материальным эквивалентом, у Гоголя - другим, призрачно-обманчивым "местом", вещественной/ложнодуховной метонимией персонажа, обладание которой или стремление к ее обладанию оборачивается гибелью.

Гоголь переводит проповеднический дискурс о "внешнем", плотском человеке и мире в сюжетное повествование, трансформируя прямую "идеологию" в способ изображения, расставляя при этом "ключи" для дешиф-

ровки. Ср., например, знаменательное свидетельство П.В.Анненкова о последней сцене в пьесе Гоголя "Владимир 3-ей степени": "... сумасшедший, воображая себя крестом, становится перед зеркалом, подымает руки так <...> что делает из себя подобие креста, и не насмотрится на изображение" ⁵⁶. Самораспятие героя на кресте (ордене святого Владимира) - профанация сакрального эпизода и страстей - наглядно демонстрирует подмену сакральной идеи современным материализованным эквивалентом. Профанации подвергается не только "небесная иерархия", но и ее изоморфная структура - иерархия земная. Ср. хотя бы Хлестакова в позиции 'отца' и 'государя', к которому взывают о милости (IV, 71). Изображение искажения в образе его прообраза, "фигуры", "вечной идеи", "архетипа" и есть одна из форм идеологичности Гоголя, которая вторым планом современности, ее нормой мыслит мир библейских прообразов, дающих почувствовать читателю не только, что есть человек современный, но и кем он должен быть.

Наряду с ней в драматургии и петербургских повестях прямо начинает звучать религиозно-учительная тема "долга", "служения", "поприща" (*"всякий человек должен знать долг. Коли слуга, так слуга, дворянин, так дворянин, архиерей, так архиерей"* - "Лаксёйская"), восходящая к посланиям апостола Павла и средневековой культуре, активно развиваемая "Киевской школой", в стенах Киево-Могилянской академии, а затем основательно представленная в моральной философии Сковороды. А с ней и соотносится в наиболее существенных моментах инвариантная идея "поприща" у Гоголя. Учение о внутреннем человеке в сочинениях Сковороды прямо связано с концепцией самопознания, "сродного труда", долга и поприща. Проекцию на это учение можно обнаружить в петербургских повестях ("Нос", "Шинель", "Портрет"), более прямое звучание оно получает во II томе поэмы и

"Выбранных местах". При этом идея должности связывается не только со службой, но и обязанностями человека перед близкими и родом. Женитьба, например, это одна из должностей, которая также профанируется, включаясь в один ряд с "сапогами" и "капустой".

Так в первом приближении представляется круг проблем, связанных с параллелью Гоголь - Сковорода. Дальнейший этап исследования предполагает анализ произведений в контексте целого спектра учительных традиций, их литературных и идеологических особенностей, проясняющих гоголевскую интертекстуальность. Интерпретация петербургских повестей будет первым шагом в этом направлении.

"Внешний" и "внутренний человек"

К середине 30-х гг. Гоголь все более отчетливо сосредоточивается на проблемах антропологии, на познании *"природы человека вообще"*, как об этом он напишет в 40-е гг. (VIII, 443). Поиски *"ключа к душе человека"* начинаются еще в эпоху "Вечеров", однако только со второй половины 30-х гг. (ощутимой границей является "Ревизор") гоголевская антропология все более отчетливо соотносится с антропологией религиозно-учительной культуры, связывающей ее с понятиями "внешний" и "внутренний человек". Знаком, ориентирующим читателя и зрителя в сферу "внешнего/внутреннего", выступает эпиграф к "Ревизору" (II редакция) с эмблематико-аллегорическими функциями, намекающими на религиозно-мистический смысл "зеркала". "Зеркало" в "Ревизоре", "Носе", "Портрете", "Шинели", "Мертвых душах" представляет идею "внешнего человека", "мертвой души". В сочинениях 40-х гг. ("Выбранные места", "Авторская исповедь") "зеркало", наоборот, связано с идеей самопознания и "внутреннего человека". Динамика этого мотива совпа-

дает с общим движением Гоголя - от изображения "внешнего человека", который, по словам Сковороды, "влюбившийся в видимую плоть, для того везде гонится за видимостью, понеже усматривает в ней светлость и приятность, жизнь, красу и силу" (I, 141), к познанию "внутреннего человека".

Указанные формулы восходят к античной мистике и мистической антропологии апостола Павла ("Но если внешний наш человек и тлеет, то внутренний со дня на день обновляется" - II Кор., 4:16), получая развитие в религиозной культуре средневековья (Филон, Климент Александрийский, Августин и др.), а затем в мистических учениях барочной эпохи⁵⁷. Труды Якоба Беме, Иоанна Арндта, Дж.Пордеджа, Фомы Кемпийского и др. определяют основы учения русских мистиков конца XVIII - начала XIX века о "внутреннем человеке", переплетаясь с православно-исихастской традицией (Григорий Палама, Максим Исповедник и др.).

Можно сказать, что внецерковная религиозность превратила идею "внутреннего человека" в ключевую проблему своих реформаторских устремлений, связанных с идеей "внутренней церкви", с одной стороны, с другой - сделала антропологию центральным предметом обостренной рефлексии. Генеративная парадигма "внутреннего человека" в конце XVIII - первой трети XIX века была настолько мощной, что распространялась далеко за пределы собственно религиозной культуры. Определение Ф. Шлегеля основного принципа философии как "познания внутреннего человека"⁵⁸ было понятно и близко русским романтикам.

Генезис этих культурных концептов, их смысловой объем и поэтика нуждаются еще в обстоятельном исследовании. Пока же важно подчеркнуть, что определения "внешний" и "внутренний человек" характеризуют не только общий тип (грешный/праведный, плот-

ский/духовный, языческий/христианский), но и особую психологическую реальность, набор душевных помыслов, свойств и состояний, через которые раскрывается, по выражению В.Адриановой-Перетц, "христианский аспект человеческой психологии"⁵⁹. У "внутреннего человека" он обнаруживается особенно отчетливо в переживаниях мистической реальности, поэтому именно мистико-аскетическая традиция последовательно обращается к теме "внутреннего человека" (Григорий Палама, Максим Исповедник и др.). В этом ряду важное место занимает антропология Димитрия Ростовского, учение которого о "внешнем" и "внутреннем человеке" отчетливо отзывается в философии Григория Сковороды. Развитие учения о "внутреннем человеке" приводит в соответствие с ним мистическую концепцию "внутреннего слова" как знакового, символично-аллегорического способа изображения "внутреннего человека"⁶⁰. Как отмечает В.Эрн, "о внутреннем человеке нельзя говорить языком схематического рассудка. Единственный язык, могущий что-нибудь выразить из сокровенных тайн человеческой души, - это язык символического, второго Разума"⁶¹. Отсюда множество символично-аллегорических толкований, своеобразных каталогизаций свойств и признаков "внутреннего человека" в противопоставлении "внешнему", символических топографий тела и т.д.

В этой антропологии важное место занимает христианское учение о помыслах и страстях. Широкая учительная типология человека по доминирующей страсти (скупой, ленивый и сонливый, гневливый и т.д.) предполагает для каждого типа соответствующее душевное состояние, помыслы и дела. И если даже "старшая учительная литература изображает "внутреннего человека" <...> не с помощью сложных рассуждений или символических сопоставлений, а с помощью примеров, прямо выхваченных из быта"⁶², то и в подобных случаях эмпирические харак-

теристики обладают потенциальными свойствами знака. Жадность и страх скупца за свое богатство - симптом не только его греховности, но и его мертвой души, признак "внешнего человека". Степень актуализации этого специфического понятия зависит от конкретного контекста употребления. Но в любом случае учительная культура вырабатывает целую систему знаковых соответствий, которые давали возможность читателю заполнять психологические лакуны, если он сталкивался с религиозно-моральными определениями, и наоборот, возводить те или иные душевные состояния и свойства к религиозно-моральным категориям. Их тесная взаимосвязь характеризует специфику "абстрактного психологизма" (Д.Лихачев) древней культуры.

В русской культуре концепты "внешний" и "внутренний человек" обрели особую актуальность во второй половине XVIII века в связи с установкой религиозной мысли на идею преображения. В сочинениях святителя Тихона Задонского "впервые закладывается основа для идеи **преображения** жизни через ее мистическое осмысление <...> **Не освящение жизни, а ее преображение**, - такова новая перспектива в церковном сознании"⁶³. Ее развивают не только Тихон Задонский, Матвей Десницкий, но и масоны, Сковорода и др., принадлежавшие к "внецерковной религиозности" (Г.Флоровский). Слова апостола Павла из 1 Послания к коринфянам "Как в Адаме все умирают, так во Христе все оживут" (15:22) стали внутренней посылкой идеи преображения, которая мыслится как воскрешение мертвых. С ней сопрягаются противопоставления ветхий - новый, плотский - духовный, внешний - внутренний человек, темнота - свет и т.п. Идеальный ориентир для внутреннего человека - Христос, путь к нему - подражание. Отсюда характерные названия сочинений: "Путь к Христу", "Подражание Христу" и т.п. Моделью перехода от ветхого к новому человеку, опосредствующей этот путь,

была судьба бывшего гонителя христиан Савла-Павла, обратившегося и ставшего ревностным апостолом нового учения. Этим в значительной степени определяется исключительная авторитетность его Посланий.

Для Гоголя этот круг идей имел чрезвычайно важное значение. Неслучайно в выписках начала 40-х гг. появляются имена Димитрия Ростовского, Тихона Задонского, Матвея Десницкого и др. духовных писателей, чья мистическая этика отвечала духовным устремлениям Гоголя. Она влияет на формирование его позитивной антропологии, на осмысление проблемы внутреннего человека. Художественная же антропология Гоголя эпохи "Мертвых душ" в немалой степени конкретизируется в контексте моральной философии Сковороды и шире - в контексте традиции негативной антропологии и апофатической риторики. Разница между двумя типами дискурса - открытым религиозно-символическим высказыванием о человеке в сочинениях Сковороды и его "переводом" в поэтический мир у Гоголя - затрудняет задачи анализа и интерпретации. Поэтому преломленная в структуре его прозы моральная "идея" требует от исследователя учета "репертуара условностей" и "стратегии прочтения" (В.Изер), о которых уже шла речь, во-первых, а во-вторых, следует учитывать риторические возможности апофатического дискурса, те его приемы, которые преломляются в нарративной стратегии Гоголя. Учет стратегии прочтения позволит обнаружить в прозе Гоголя набор традиционных символическо-аллегорических тем и мотивов (например, одежды), а учет специфики апофатического дискурса позволит более адекватно читать его нарратацию и определять инстанцию, ее порождающую.

Такой подход открывает возможность нового понимания творчества писателя. Первые шаги в этом направлении уже сделаны. Так, например, в статье, а затем книге М.Вайскопфа показано, что проблематика повести "Нос"

сориентирована на религиозно-барочную антропологию, вырастающую на почве мистической концепции "тела", а сюжет травестийным образом парафразирует евангельский сюжет о Воплощении⁶⁴. Носологическая тема в статье литературоведа комментируется через ее трактовку в сочинениях Сковороды. В этом же русле находится и статья С.Бочарова, который, учитывая стратегию прочтения, введенную И.Анненским (замечания поэта и исследователя об эмблематизме Гоголя), обозначил черты "художественной антропологии Гоголя", впервые связав ее с понятиями "внешний" и "внутренний человек"⁶⁵.

Указанные работы подтверждают правомерность и результативность подхода к произведениям Гоголя с учетом опыта религиозно-мистической герменевтики. Подчеркнем, что речь идет не просто о символическом толковании, о мирском восприятии читателя, а о таком понимании, которое в конечном счете стремится обрести свою адекватность в мире религиозной культуры и, следовательно, от воспринимающего тресбует "духовного ока". К этой позиции подводит символично-аллегорическая и эмблематическая природа поэтики Гоголя, а также эффект "темных" мест, загадки и парадокса, т.е. те нарративные особенности, которые провоцируют толкование. Действительно, наиболее отчетливо техника подобного изображения предстает в "Носе", построенном на игре буквального и иносказательного, символично-аллегорического. В работе О.Дилакторской проанализировано "комическое иносказание", тесно связанное с социально-бытовой и народно-бытовой культурой⁶⁶. Но иносказание "серьезное" - не менее важная составляющая символического подтекста повести, оно и создает феномен гоголевского "мистического реализма".

Анекдот-притча о носе и "внешнем человеке" Платоне Кузьмиче Ковалеве

Характерное для прозы Гоголя соединение комического и сакрального на самых различных уровнях текстомиропостроения опрокидывает их в два измерения одновременно, имплицитно фундаментальное соотношение явного и тайного, видимого и невидимого, явления и сущности, образа и прообраза, материального и идеального (ср., например, имя Ковалева - *Платон*, в котором заключены и 'Платон-идеалист', и анаграмма 'плоти'). Тайное, невидимое, сущность, прообраз соотносятся со сферой божественного. Ощущая ее, читатель приближается к переживанию идеальной смысловой перспективы и ее утраты в художественном мире повести. Именно так строится смыслообразование в гоголевской повести. Странное происшествие - появление носа в хлебе 25 марта, в религиозный праздник Благовещения, и его последующая жизнь до "воплощения" составляет второй, религиозный план сюжета. Биография носа трагически соотносена и с притчей о блудном сыне (ср. также лубочную версию бегства носа от своего хозяина) и с литургическим сюжетом воплощения Христа. Трагедию сакрального сюжета блестяще прочел М.Вайскопф в религиозно-мистическом контексте телесной аллегористики и физиогномики. Дерзко перелицованная религиозная символика (25 марта - Благовещение, *Вознесенский* проспект, Казанский собор⁶⁷, церковь, *Воскресенский* мост, *Исаакиевский* мост, мотивы хлеба и особенно обыгрывание мотива запаха-духа и др.) растворена в изображении эмпирического потока петербургской жизни и знаменует катастрофическую профанацию бытом гоголевской эпохи и высокой идеи "любви" ("прообраз" которой представляет в подтексте символический мотив "евхаристии"), замещенной сексуальными притязаниями героя, и идеи высокого предназначе-

ния человека, его места и должности в мире, которые замещаются карьеристскими амбициями (ср. мотивы "места" и "чина").

Катастрофа, происшедшая с Ковалевым, прочитывается и как анекдот (*"Мне, право, очень прискорбно, что с вами случился такой анекдот"* - III, 62) и как притча о человеке, потерявшем самого себя (ср. мотив 'назидания'), как история об универсальном распаде 'плоти' и разрушении целостности бытия. Прозрачная метафора 'потеря носа - разрушение внешнего человека' становится в повести предметом разгадки, для читателя она предполагает учет религиозной семиосферы, которую образуют риторические приемы наррации, пространственно-временные, предметные и другие реалии мира.

Логика "анекдота" обращена к мотивировкам внешним (в том числе к бытовой мистике - "колдовки-бабы"), завуалированная логика "притчи" обращена к "внутреннему" иносказательному смыслу. Он для Ковалева остается закрытым, так же, как и для других персонажей, он заслонён частным, бытовым смыслом: пропажа носа предстает следствием похождения героя *"по всяким непристойным местам"* (III, 64). Тем не менее смещение мотивировки в план Ковалева, его собственной вины значимо. Оно подкрепляется косвенным намском и самого героя: *"И пусть бы уже на войне отрубили или на дуэли, или я сам был причиною; но ведь пропал ни за что"* (III, 64).

Отмеченное С.Бочаровым противопоставление "внешнего" и "внутреннего человека", образующее скрытый нерв повести, становится ключом к прочтению. Ковалев предстает перед читателем "внешним человеком", и это обстоятельство оказывается внутренней причиной своеобразного наказания героя (*"Боже мой! боже мой! За что это такое несчастье?"* - III, 64). Забота о телесных удовольствиях, стремление к призрачному "месту" оборачивается "потерей себя самого", как определяет Сковорода не-

избежное следствие жизни "внешнего человека" (I, 142)⁶⁸. Это не исключает иных поэтических мотивировок (волхование, причастность циркульника, "черта" и т.д.), но они в конечном итоге воспринимаются как следствие, ибо *"у порядочного человека не оторвут носа"* (III, 63). Сюжет как бы объективирует идеи моральной философии Сковороды, его трактовку плотского, "внешнего человека" и те коллизии, которые сопутствуют этой теме. Приведем некоторые его характеристики: внешний, плотский человек *"думает, что одно только бытие свое имеет, что плотскими руками ощупать может и что в тленных его очах мечтается<...> Посему-то он и плачет, когда она его оставляет<...> подобно как младенец рыдает о разбитом орехе, не понимая, что орешная сущая иста состоит не в корке его, но в зерне, под коркою сокровенном"* (I, 141). "Сущая иста" и "сокровенное" также неведомы Ковалеву. Можно отнести к Ковалеву и "врачевательное" слово Сковороды, обращенное к плотскому, "больному" человеку: *"Ты любил сам себя, т.е. прах твой, а не сокровенную Божию истину в тебе, которой ты никогда не видел, не почитал ее за бытие <...> И когда телу твоему болеть опасно довелось, тот час впадал в отчаяние"* (I, 145). Ср. мотивы "отчаяния" в повести - *"Это повергло Ковалева в отчаяние"* (III, 57) и т.п. Знаменательна и сцена неудачного физического врачевания Ковалева, подразумевающая необходимость иного "врача" и иного "лечения".

Тему "внешнего человека" можно конкретизировать, продолжая наблюдения М. Вайскопфа, в телесном символично-аллегорическом контексте. Вариантом "внешнего человека" у Сковороды является "курносый": *"Но кто есть курнос? Тот, кто лишен носа сего", "Исаакова носа", который "везде чувствует сладчайший дух <...> повсеместного присутствия Божия"* (I, 205). (Ср. тему "Исаакиевского собора"). Безносые у Сковороды - это *"не познавшие себя и сами с собой раздружившиеся"*, они *"не чувствуют внут-*

ри себя благоухания Божия, так и в священном доме Библии. Один дух дышит в обоих сих церквах" (I, 206). Сковорода в данном случае пример контрольный и не исключительный. 'Нос-дух' - это обширная тема мистической литературы. В частности, у Пордеджа этой теме отведено значительное место (попутно отметим у Пордеджа эротические коннотации "носа") (Пордедж, III, 354), встречается мистическое истолкование "носа", "ноздрей", 'запах-духа' у Сведенборга в "Пояснениях первых четырех глав книги Бытия" в учении о *Перцепции*, "внутреннем ощущении", исходящем от Бога и позволяющем чувствовать истину и добро⁶⁹. Так выстраиваются метафорические ряды и у Сковороды (человек - нос - дух - дом - церковь - Библия), воссоздающие образ "целого человека" (I, 125).

Просматривается этот метафорический ряд и в повести Гоголя, но каждое звено обнаруживает здесь деформированную/обесмысленную метонимическую связь распавшегося целого, символизируя в антропологическом коде мистическую тему поврежденного миропорядка. "Игра природы" и "смещение", которые Гоголь обнаруживает в земном странном порядке уже в "Вечерах", получают свое полное выражение в петербургских повестях, внутренне ориентируясь на религиозно-мистические представления о повреждении и смещении. Им посвящены обширные места в учениях Беме, Арндта и Пордеджа, которые увязывают повреждение с представлениями о соотношении части и "Целого" (Пордедж, I, 240).

История, происшедшая с Ковалевым, не оборачивается прозрением, а возвращение носа на свое место 7 апреля закрепляет положение персонажа как "внешнего", плотского человека. Эротический план повести завершает символическую тему сакрального брака раннего творчества Гоголя, трансформируя ее в "тему распада единой супружеской плоти, расторжения брачного союза между Христом и Церковью"⁷⁰, подвергая одновременно аннигиля-

ции не только тему любви и брака, но и тему чина и должности. Торжество "плоти" в контексте петербургских повестей становится воплощением метафизической Пустоты, утверждающей свою безграничную власть в сакральном времени (Благовещение) и сакральном пространстве (безносый Ковалев и "набожный" нос в Казанском соборе).

Читатель, постигая смысл повести, движется от юмора анекдота к скрытой серьезности современной "притчи", сакральный подтекст которой (как религиозная антитеза) противостоит анекдотичности "происшествия" и бытовой мистике, уводящей человека от самого себя и от постижения "вертикального" смысла события. Нарративная логика здесь очевидно определена риторическими приемами апофатического дискурса. Ситуация "необыкновенного" происшествия вполне соответствует уже приводимому ранее мистическому объяснению Гоголя: *"...все события, особенно неожиданные и чрезвычайные, суть Божьи слова к нам. Их нужно вопрошать до тех пор, пока не допросишься: что они значат, чего ими требуется от нас? Без этого никогда не сделаемся лучшими и совершеннее"* (XII, 229-230). Это высказывание Гоголя можно рассматривать как инвариант смысла "чрезвычайных" событий и в его произведениях ("Ревизор", "Нос", "Шинели", "Мертвых душах"). Таким образом, "прообразовательная" поэтика Гоголя предполагает символическое прочтение, вбирающее в себя моральный смысл. В целом же текст может прочитываться на нескольких уровнях - буквальном, символическом, аналогическом и моральном, что соответствует уровням толкования сакральных текстов⁷¹.

Сакральность места, должности, поприща и поиски "внутреннего человека". "Я брат твой"

Важные оттенки гоголевской концепции человека и мира обнаруживаются в контексте всего цикла, инвариантом которого выступает идея "места", "должности" и "поприща". Эта идея параллельно осваивалась Гоголем в драматургии, получая негативное решение. Стремясь привести мир в его должные границы и упорядочить его, он пытается соединить антропологию с социальной ролью, с тем местом в иерархии, которое занимает персонаж. Пустота персонажа соотносится с пустотой места (должности и чина), с его псевдосакральным значением. Здесь кроется для Гоголя мучительная антропологическая загадка и неразрешимая проблема. См., например, в "Записках сумасшедшего" значимую игру понятиями "место", "должность", "круг", "чин", соотносимую с фамилией персонажей - Поприщин (поприще). Сюжет повести строится как поиск адекватного "поприща", как ответ на вопрос - *"отчего я титулярный советник? Почему именно титулярный советник?"* (III, 206)⁷².

Изображая зло в формах бессмысленной пустоты, приобретающей в конечном итоге вселенские масштабы и демонические, антихристовы черты, Гоголь идею "места" связывает с проблемой личного спасения, с поисками образа праведного человека. Эти поиски наиболее отчетливо просматриваются в конце 30-х гг. и отражены во второй редакции "Портрета" и в "Шинели". Связаны они с движением Гоголя к монашеско-аскетическому идеалу человека, "внутреннего человека", заключившего в себе Бога и уединившегося в своем "мире" от соблазнов и греховных страстей. Различные варианты идеи "поприща", проявляющие гоголевскую моральную "философию" в "Портрете" и "Шинели", начинают приобретать отчетливые религиозные черты. "Портрет", завершая петербургские по-

вести, декларирует к тому же религиозно-жизнетворческие задачи и природу искусства, рожденного в душе "внутреннего человека", который на своем месте и на своем поприще обретает себя и в себе Бога.

"Шинель" создается в эпоху "Мертвых душ" и несколько ранее второй редакции "Портрета" и соотносится не только с петербургскими повестями, но и с поэмой, знаменуя принципиальный поворот Гоголя от изображения "внешнего человека" к человеку "внутреннему" (человеку Божьему). Этот факт в гоголеведении до сих пор не осмыслен в полной мере, между тем его значение в творчестве писателя чрезвычайно велико. С "Шинели" начинается прямой ход Гоголя к ключевым идеям 40-х гг.

Работы последних лет продемонстрировали "феноменально дерзкое" переосмысление романтического материала, которое заключается в "близком соприкосновении высокого и трансцендентального с прозаическим и повседневным"⁷³. Этим совмещением отмечено прежде всего описание Акакия Акакиевича, который "заботы повседневные, насущные, неидеальные и, конечно, нетрансцендентальные" переживает "как будто бы это цели трансцендентальные"⁷⁴. Совмещение полярностей интерпретируется как "непреодолимая двойственность"⁷⁵, как ситуация, в которой "можно с полным правом говорить о страшной узости кругозора, об убожестве интересов. Но с таким же правом - и о высоком спокойствии подвижника, о таинственной внутренней жизни"⁷⁶.

Позиция литературоведов незаметно смещается в плоскость романтической эстетики с ее иерархическим сознанием, поэтому дерзкое сопряжение остается неразрешимой загадкой, а возможность синтеза, примиряющего "дух" и "материю", исключается в персонаже и сфере, на первый взгляд, столь обыденных, достойных разве только сочувствия. С этой позиции сложно увидеть трансцен-

дентную природу персонажа и его душевных состояний, еще сложнее за двойственностью увидеть целостность, в которой полярности отнюдь не противостоят друг другу как низменное и высокое, а сливаются в единство.

Следует подчеркнуть, что двойственность восприятия порождается прежде всего самым способом описания. Особенности гоголевского повествования, которые интересно проанализировал А.Ковач, заключаются в том, что позиция рассказчика, его "поведение" воспроизводит "модель инерции практического мышления", которая входит в систему поэтических мотиваций. Сталкиваясь с предметом изображения, эта позиция обнаруживает "некомпетентность в интерпретации всего предмета", так как для рассказчика оказывается "недоступен внутренний аспект предмета изображения", а обнаженное "несоответствие между высказыванием и предметом высказывания" провоцирует читателя к "преодолению текста" сказителя, инертности его мышления⁷⁷. Его кругозор сближен с пошло-бытовой точкой зрения чиновного мира, фиксируя в герое то, что выделяет его из сферы обыденных представлений и значимостей. Подлинный смысл различия не объясняется, он проявляется в иной знаковой системе, формируемой авторским подтекстом⁷⁸.

В результате отмеченной организации повествования предмет изображения предстает перед читателем как загадка, как знак, требующий дешифровки и толкования. Если толкования повествователя и персонажей, выдвигающих свои версии (как, например, в "Ревизоре", "Носе", "Мертвых душах"), носят "горизонтальный" метонимический характер, то авторское построение сюжета заставляет читателя двигаться по "вертикальной" метафорической оси смысла. Таким образом, установка на "сообщение" неразрывно сопряжена у Гоголя с установкой на "код": читатель поставлен в позицию активного восприятия, направлен-

ного на поиск "ключа" прочтения, двигаясь от внешнего к внутреннему, от знака к значению.

В круг важнейших смыслов повести "Шинель" читателя вводит идея "должности", "служения", "места". Она, как отмечалось выше, является одной из центральных в петербургских повестях, и ее развитие недвусмысленно свидетельствует о формировании гоголевской философии "места" и "должности", сопряженной первоначально с романтическими мотивами предназначения и страстей (высоких и низких), а к концу 30-х гг. все более отчетливо приобретающей специфический религиозный смысл. Идея, прозвучавшая в словах отца художника Б. (*"всякому свое, всякий пусть занимается своим"* - III, 127), в предшествующих повестях цикла вступала в противоречие с универсальной "логикой обратности" (Ю.Манн) (*"Достигаем ли мы того, к чему, кажется, нарочно приготовлены наши силы? Все происходит наоборот"* - III, 45).

В каждом случае, когда гоголевский персонаж выходит за собственные пределы, за пределы своего "места", своего "мира", своего "крута" (учтем многозначный характер этих понятий), когда он направлен **вовне**, он обречен на катастрофу. Обращенность "вовне" у Гоголя всегда сопряжена с губительными искушениями, иллюзиями, обманом и гибелью. И это в конечном счете воспринимается как внутренняя мотивировка общей катастрофической ситуации, причина подчинения разрушительному злу. Всесилие зла, на первый взгляд, исключает вообще возможность гармоничного существования и спасения. Изначальная неудовлетворенность наличным существованием и "местом", стремление овладеть какой-то призрачной "частью" мира в разной степени характеризуют персонажей петербургских повестей и грозят им гибелью.

Тем необычнее представало в начале сюжета "Шинели" полное совпадение с "местом" и "должностью" Акакия Акакиевича, к которой он *"родился совершенно готовым"*.

Еще более необычным представляло "довольство" жребием, ревность и любовь к службе, удовольствие, сладость от занятий любимым делом, т.е. все то, что свидетельствует об обретенном счастье и внутренней гармонии. Контекст русской прозы первой половины XIX века, драматически разводящей "роль" и "человека", еще более усиливал странность гоголевского решения. Она усиливалась и тем эффектом, который рождался от ощущения трансцендентной природы обыденного занятия и службы героя. Снижающие характеристики и ирония рассказчика отнюдь не разрушают этого ощущения. Они изображают не столько героя, сколько воспринимающее героя сознание. Характер занятия и интеллектуальная бедность героя не подвергаются суду автора и не являются свидетельством его ущербного существования. Акакий Акакиевич предстает человеком Божиим и увиден сквозь призму христианских ценностей и христианской эстетики. Ср. высказывание Ф.Бухарева: "Ваша "Шинель" показала мне и в Акакии Акакиевиче моего лучшего брата; потому что и он оказался в лоне той же лелющей всех нас вышней Любви"⁷⁹. В это измерение вводят, помимо прочего, и житийные мотивы, тщательно прокомментированные в многочисленных работах⁸⁰.

Религиозное сознание Гоголя, пожалуй, впервые так непосредственно вступило во взаимодействие с сознанием художественным, стремясь преодолеть литературное видение человека, романтические критерии его оценки, а также и идеальную схему житийного канона. Гоголь, скорее, ориентируется на мир религиозных идей, преломляя их в конкретике социальных обстоятельств, погружая их в мир современного массового сознания, в котором религиозная трансцендентность замещена бытовой мистикой. В Акакии Акакиевиче, знаках его душевных состояний, "таинственной внутренней жизни" (В.Маркович) можно почувствовать основные приметы "внутреннего человека"

Сковороды. Контекст Сковороды, его учение о трех мирах и двух натурах, учение о "сродном труде", в котором пребывает истинный, "целый", "внутренний человек", помогают найти "ключ" к загадкам повести и за внешней противоречивостью увидеть черты целостности и единства.

Подобно "внутреннему человеку" Сковороды, живущему в "сродном труде", в должности, определенной Богом, и в ней обретающему счастье, покой, сладость и веселие, гоголевский герой, сливаясь с должностью, к которой *"родился совершенно готовый"*, как бы по предопределению, пребывает в состоянии внутренней гармонии, испытывая сладость и радость труда, который *"Бог посылает"*: *"Написавшись в-сласть, он ложился спать, улыбаясь заранее при мысли о завтрашнем дне: что-то Бог пошлет переписывать завтра"* (III, 146). Переписывание герой переживает как занятие, определенное Богом, и как служение Богу. Его состояние соотносимо с эмоциональной топикой **внутреннего человека**. "Наслаждение", "удовольствие", "сладость" здесь ключевые определения. Ср., например, у Фомы Кемпийского: "Часто Он (Христос. - С.Г.) посещает внутреннего человека, беседует с ним в сладость"⁸¹. Герой обретает особую полноту жизни в своем особом *"разнообразном и приятном мире"* (III, 144). Он на своем месте, в "сродном труде", поэтому служит не только *"ревностно"*, но, что особенно значимо, *"служит с любовью"* и *"доволен своим жребием"*.

В учении Сковороды не существует занятий "низких" или "возвышенных", так как "с Богом святым низкое возводится, а без него низводится и высокое" (I, 443). Философия счастья Сковороды неразрывно связана с исполнением природной должности: "Если математик, медик или архитектор счастлив, конечно, счастье то зависит от природы, родившей его к тому. А без нее он бедная и смешная тварь <...> Счастье наше внутри нас <...> пускай никто не ожидает счастья ни от высоких наук, ни от поч-

тенных должностей, ни от изобилия <...> Нет его нигде. Оно зависит от сердца, сердце от мира, мир от звания, звание от Бога" (I, 442-443), поэтому "разумным и добрым сердцам гораздо милее и почтеннее природный и честный сапожник, нежели бесприродный штатский советник". Это противопоставление совершенно в духе "Шинели": честный Башмачкин и значительное лицо.

Нравственный мир гоголевской повести вполне соответствует основным идеям моральной философии Сковороды. К тому же сюжет повести, как уже отмечалось, как бы объективирует идеи украинского философа. Так, например, за противопоставлением Акакия Акакиевича и значительного лица угадывается противопоставление "внутреннего", Божьего человека человеку "внешнему", живущему не в "сродном труде", не в своей должности, не на своем месте. О значительном лице говорится, что *"он был в душе добрый человек <...> но генеральский чин <...> сбил его толку <...> он как-то спутался, сбился с пути и совершенно не знал, как ему быть"* (III, 165), *"сострадание было ему не чуждо; его сердцу были доступны многие добрые движения, несмотря на то, что чин <...> мешал им обнаружиться"*, он *"слышал упреки совести"* (III, 171). Ср. со Сковородой: "Самая добрая душа тем беспокойнее и несчастливее живет, чем **важнейшую** должность несет, если к ней не рождена" (I, 418). "Несродность", непонимание своей "должности" для Сковороды является причиной всех зол, приводит к омертвлению души - мысль, близкая разнообразным коллизиям гоголевской прозы и его представлениям о всеобщей "путанице" и "недоразумениях"⁸².

Философия "поприща", "должности", "звания", "места", определенных каждому человеку Богом и в которых человек служит Богу, обнаруживает, таким образом, свои истоки в петербургских повестях, а контекст Сковороды укрупняет и высвечивает специфические черты этой идеи. Можно почувствовать также, что в гоголевской по-

вести с этим кругом представлений связана идея "соборного" противостояния злу. Но эта идея воплощается уже не через мифологему "круга" (что было характерно для раннего Гоголя), а в представлениях о гражданской иерархии, должной быть подобием иерархии небесной и в таком виде противостоящей демоническому злу. Она должна быть пронизана чувством братской и отеческой любви, любви защищающей и спасающей⁸³. Отголоски идей Псевдо-Дионисия Ареопагита начинают проникать в прозу Гоголя, открывая путь к идеям 40-х гг. "Шинель" обнаруживает и отсутствие братской любви, и нарушение отношений внутри иерархии. В этой связи значимы *"самые страшные слова"* героя, следовавшие *"непосредственно за словом "ваше превосходительство"* (III, 168). Скрытым обвинением звучат вслед за ними слова повествователя о *"существе, никем не защищенном, никому не дорогом, ни для кого не интересном"* (III, 169).

Важны и другие черты, сближающие Акакия Акакиевича с "внутренним человеком" Сковороды: он способен в "видимой натуре" и "тленном" занятии (переписывании) прозревать "невидимое" и трансцендентное⁸⁴. Для Сковороды способность переживать "сокровенные под буквами силы" отличает "внутреннего человека" от человека "внешнего", воспринимающего только то, "что ощупать можно" - бумагу и чернила букв (I, 429). Для "внутреннего человека" Сковороды мистическая реальность, незримое, вечные идеи, символы и фигуры заключены во всем материальном мире и образуют "тайную действительность невидимого Бога" (I, 152): "Бог повсюду <...> он присутствует и в этом черепке", "Бог есть во плоти человеческой <...> во плоти видимой нашей не вещественен во вещественной, вечный в тленной, один в каждом из нас" (I, 150), "невидимая натура, или Бог, всю тварь (видимую натуру. - С.Г.) пронизывает" (I, 149). Эти представления о незримости и тотальном присутствии Бога

были достоянием общеевропейской мистики. Ср., например, у Мейстера Экхарта: **"Он присутствует в камне и куске дерева, но они этого не знают"** ⁸⁵.

Знаковая природа описания Акакия Акакиевича, в которой ключевая роль принадлежит метафоре (важнейшая - "мир - книга" и "книга - мир") и символическим уподоблениям (лицо и буква, улица и строка, внешнее слово и слово внутреннее), становится средством изображения внутренней жизни персонажа, которая предстает как особое состояние души, пронизанное мистическим переживанием невидимой натуры и отмеченное мифо-символическим мировосприятием. Подчеркнуто автономный "микрокосм" Акакия Акакиевича строится, как у Сковороды, на символическом изоморфизме трех миров - эмпирический мир переписывания равен особому *"разнообразному и приятному миру"*, который уподобляется "книге", персонаж - "букве" (*"в лице его... можно было прочесть всякую букву"*), а "буквы", через обозначенные культурные архетипы, возводят в библейский мир, в котором **"внешнее"** слово видимого мира - *"оставьте меня, зачем вы меня обижаете"* - звучит как слово **"внутреннее"** и библейское - *"Я брат твой"* ⁸⁶. За всеми метафорическими преобразованиями узнается излюбленный ряд Сковороды: мир - книга - человек - Библия. (Ср. у Сковороды: "Библия есть человек", I, 231 и т.д.). Так приоткрывается "тайная действительность невидимого Бога", которая оказывается доступной и "молодому человеку", озаряя его мистическим откровением и обращая его к евангельской истине. Ср. у Сковороды: "Кто может слышать слово Божие, если не будет Бог в нем?" (I, 149-160).

Таким образом, "низкое" и "высокое" в Акакии Акакиевиче соотносится как **тленное и нетленное, внешнее и внутреннее, как видимая натура и невидимая**. В семиотическом плане - как план выражения и план содержания. В тленном мире - он мелкий чиновник, переписчик, в веч-

ном - истинный, внутренний человек, "вечный" титулярный советник, человек Божий, в тленном мире звучит его косноязычие, в мире внутреннем - *"я брат твой"*, в тленном мире он Башмачкин - прах, в вечном - Акакий - 'незлобивый' (ср. со Сковородой: "Сердце есть корень. В нем-то живет самая твоя нога, а наружный прах есть башмак её" - I, 221). Религиозно-аллегорические "этимологии" и толкования и составляют невидимое присутствие смысла, о котором, помимо прочего, сигнализируют "склейки" типа Акакий + Башмачкин → 'незлобивый' + 'наружный прах'.

Ассоциации и параллели со Сковородой в гоголевской повести не единственны, потому что они входят, в свою очередь, в христианскую "парадигму" персонажа, в набор ключевых архетипов, с которыми соотносится его образ. Уже отмечалось, что Акакий Акакиевич наделен чертами аскета-подвижника, "молчальника" и мученика, но, как представляется, этого указания недостаточно. Убогость и "ничтожность" героя, его невзрачность предстают формой отъединенности от мира, его особой отмеченностью, знаком исключительности. Все это не подвластно "бытовому" пониманию рассказчика (ср. его объяснение невзрачности - *"виноват петербургский климат"* - III, 141. Почему в таком случае его "вина" избирательна и не распространяется на других?). Невзрачность Акакия Акакиевича контрастирует с его таинственным внутренним миром.

Построение этого контраста в контексте Сковороды, проповеднических и житийных традиций соотносится с раннехристианской эстетикой безобразного, которую наследила аскетическая традиция, воплощавшая ее в монашеской практике. Как отмечает В.Бычков, в эстетике раннего христианства "безобразное <...> ничтожное, безвидное выступало <...> в качестве особой категории, не противостоящей прекрасному, но обладающей особой знаковой функцией и стоящей в одном ряду с такими ка-

тегориями, как символ и знак. Идея неприглядности внешнего вида Христа дала толчок к разработке и осмыслению проблемы безобразного в христианстве⁸⁷. Эта эстетика подспудно питает эстетику гоголевского слова и его антропологию. В этой связи важно учесть, что отмеченное исследователями соотношение повести Гоголя с житием св. Акакия ориентирует читателя не только на житие, но и на весь аскетический сборник Иоанна Синайского "Лествица", в котором оно было помещено. Сборник раскрывает смысл монашеской жизни как жизни "внутреннего человека", комментируя тем самым отрешенность от мира, особую сосредоточенность и "безмолвие" гоголевского персонажа. В этом контексте жизнь Акакия Акакиевича до построения новой шинели (= смене 'первой одежды') соответствует уставу отшельнической жизни, как ее описывает, например, св. Антоний Великий⁸⁸.

Эстетика гоголевского слова, объединяющая комический и серьезный полюса, заставляет читателя преодолевать бытовое восприятие, возводя его в область "божественного". К этому предрасполагает смысловая структура текста, отмеченная скрытым напряжением риторического слова, определяемого прагматикой текста, и слова "поэтического"⁸⁹. Риторическое начало устремлено к притче и проповеди, обретая опору в знаковой системе и скрытых библейских реминисценциях и аллюзиях. "Поэтическое" обращено к анекдоту и "повести", вбирая в себя современную бытовую мифологию. Соединение двух логик, двух начал создает эффект библейского парадокса - перед читателем предстает тайна явления, непостижимая для обыденного рассудка.

Целая система мотивов рождает разнообразные параллели с библейским миром. Так, например, выразительной параллелью к образу и судьбе Акакия Акакиевича может служить глава из Книги Пророка Исаии о "Рабе Яхве", о

котором сказано: "Нет в Нем ни вида, ни величия; мы видим Его, и не было в Нем вида, который привлекал бы нас к Нему. Он был презрен и умален пред людьми, муж скорбей и изведавший болезни, и мы отвращали от Него лице свое; Он был презираем, и мы ни во что ставили Его" (Исаия, 53:2-3). Здесь же объясняются мучения и смерть "раба" Божьего, который "был презрен и умален пред людьми": "Он взял на Себя наши немощи, и понес наши болезни; а мы думали, что Он был поражен, наказуем <...> Но Он изъязвлен был за грехи наши и мучим за беззакония наши; наказание мира нашего было на Нем <...> Но Господу угодно было поразить Его, и он предал Его мучению <...> к злодеям причтен был <...> Он понес на Себе грех многих" (Исаия, 52:4-5, 10, 12).

В частности, несовпадение "внешнего", эмпирического и "внутреннего", таинственного рождает форму библейского парадокса. Его черты узнаются и в гоголевском повествовании. Мотивы "умаления" и "презрения", звучащие в повести (*"В департаменте не оказывалось к нему никакого уважения. Сторожа <...> даже не глядели на него, как будто через приемную пролетала простая муха. Начальники поступали с ним как-то холодно-деспотически <...> Молодые чиновники подсмеивались и острились над ним"* - III, 143), контрастируют со словами повествователя, прозвучавшими после смерти героя и намекающими на неизреченную тайну и особую значимость его жизни: *"Скрылось существо, никем не защищенное, никому не дорогое, ни для кого не интересное, даже не обратившее на себя внимание и естествонаблюдателя <...> и на которое так же <...> обрушилось несчастье, как обрушивается на царей и повелителей мира"* (III, 169). "Несчастье", "обрушившееся на царей и повелителей мира", - проповеднический оборот, который явственно отсылает к библейскому миру; он входит в систему аллюзий, уподобляющих Акакия Акакиевича ветхозаветному персонажу.

"Непримеченная никем жизнь" и смерть персонажа скрывают в себе, таким образом, высший смысл и тайну, соответствуя библейской логике повествования.

Отмеченная библейская параллель проявляется и тему смерти Акакия Акакиевича, и эсхатологический подтекст финальной части повести (одним из его знаков выступает "страх"), оспаривая бытовое суеверие и "земные" объяснения. С одной стороны, смерть Акакия Акакиевича предстает как наказание за измену своему "месту", как возмездие за "отступничество". Эта мотивировка последовательно подготавливается развитием сюжета. Справедливо отмечено, что "история приобретения шинели получает <...> значение искушения и испытания: все начинается с испытания морозом (довольно распространенный в житиях мотив), а продолжается неким обманчивым соблазном, которому герой поддается"⁹⁰. Отмечалось также, что период "построения" шинели зеркально замещает период "переписывания"⁹¹.

Действительно, Акакий Акакиевич постепенно выходит за пределы своего замкнутого "мира", приобщаясь и уподобляясь окружающему его миру. Вначале размышления о новой шинели *"чуть не навели на него рассеянности. Один раз, переписывая бумагу, он чуть-было даже не сделал ошибки"* (III, 155), а получив ее, он изменяет привычный порядок своей жизни - *"после обеда уж ничего не писал, никаких бумаг, а так немножко посибаритствовал"* (III, 158). А затем поход на вечеринку предстает уже пространственной метафорой разрушения замкнутого мира Акакия Акакиевича и одновременно метафорой соединения с чиновным кругом. Следствием этого "перехода" становится катастрофа, завершающая историю приобретения шинели. Такова логика построения сюжета, выводящая к мотиву "наказания". В общих чертах она воспроизводит инвариант петербургских повестей - катастрофическую идею выхода за пределы своего "места".

Уже неоднократно указывалось на символичность "шинели" и вообще одежды у Гоголя⁹². Добавим, что одежда, являясь метонимией персонажа, в то же время выступает в функции метонимической метафоры, означающей духовно-плотскую сущность персонажа. В данной функции она соотносится с глубокой традицией, связывающей смену одежды с метаморфозой, с изменением сущности. Одежда - тема не только мифологическая, но и религиозно-мистическая, восходящая к Библии и чрезвычайно популярная в разных учениях. Неслучайны частые призывы: "Старайся не забывать значения одежды твоей, которою облечен ты был **вначале**"⁹³. Важно помнить о духовных одеждах, поэтому "не заботьтесь для души вашей, что вам есть и что пить, ни для тела вашего, во что облечься" (Матф., 6:25, 28-31).

Поэтому одежда часто становилась темой сюжета аскетических сборников, и сюжет строился, подобно сюжету Гоголя, на краже одежды. Так, например, в популярном сборнике "Луг Духовный" Иоанна Мосха встретим несколько подобных историй. Одна из них представляет выразительную параллель к "Шинели". В главе 68 с примечательным эпиграфом "У него не было зимняго плаща" рассказывается о старце, купившем зимнюю одежду, которую тут же в момент покупки украли. Смысл истории - в реакции на кражу: старец видел, как крадут, но не препятствовал этому - "украли и старец ничего не сказал об этом"⁹⁴. Аналогичные истории содержатся в "Добротолюбии": вор вытащил из-под старца Зосимы "только что купленную одежду", а "старец не обличил его", а даже привстал, чтобы тот мог ее украсть. "Когда их похищали (вещи. - С.Г.), он оставался таким же, не скорбя о том и не раздражаясь за то <...> не то вредит, чтобы иметь, но иметь с пристрастием. Старец сей хотя бы весь мир имел, был таков, как бы ничего не имел: ибо тем, что он сделал, показал, что свободен от всего" ⁹⁵. Интертек-

стуальная связь с приведенными примерами комментирует отчетливо не только мотиву "Шинели", но и сюжетные перипетии, акцентируя внимание на реакцию Акакия Акакиевича, на пристрастие к новой одежде и погубившее его уныние.

Мотив наказания мог усиливаться и ассоциациями с некоторыми "мученическими" сюжетами, на которые прямо ориентируют имена "мучеников", появившихся при выборе имени героя. "Месясцеслов", по которому выбирали имя герою, включает имена семсрых Акакиев⁹⁶, которые погибали за веру, один из них в числе сорока мучеников. "Мученическая" судьба, встающая за именами, объясняет выбор имени Акакия - *"Ну, уж я вижу <...> что, видно, его такая судьба (вероятно, мученическая. - С.Г.). Уж если так, пусть лучше будет он называться, как и отец его"*. *"Другого имени дать было никак невозможно"*, потому что выпавшие имена в определенном смысле являются синонимами. В этот ряд входят мотивы испытания *"морозом"*, *'наготы'*, искушения (Петровичем-"чертом"), *"сильной горячки"* и *"жара"* (после которых следует смерть), - все это рождает ошутимые ассоциации с сюжетом о сорока мучениках. В "Беседе на Святых 40 мучеников" Василия Великого верных последователей Христа, не отрекшихся от его имени, *"градоначальник"* отправляет на мороз. При этом *"каждый с радостью, свергну с себя и последнюю срачицу, пошли умереть от мороза"*, не поддаваясь искушениям и соблазнам. Жест обнажения уподобляет мучеников Христу, который *"и сам обнажен был"*, и означает совлечение с себя *"ветхого человека"*. *"Сурова зима, но сладок рай; мучительно замерзание, но приятно успокоение <...> Одною ночью мы приобретаем целую вечность"*. Но *"один из сего числа, изнемогающий от страданий, вдруг оставил свое место и удалился"*, не выдержав испытания и искушений, тем самым *"и вечную*

жизнь погубил и сею не насладился: потому что тело его от действия жара немедленно распалось" 97.

Но, с другой стороны, смерть гоголевского героя может восприниматься как "избавление" и "награда", а его страдания и мученичество - как искупление грехов мира (ср. объяснение смерти "раба Яхве"), как судьба, от начала до конца предопределенная Богом. И в том и другом варианте толкования узнается гоголевская формула соотношения *"бессильного места"* и *"сильного закона"* (V, 388), которую писатель вывел в 1836 г. в первой редакции *"Театрального разезда"*. Библейские ассоциации, которыми пронизана повесть, воссоздают символический "прообраз" эмпирического мира, сталкивая в сознании читателя ощущение неумолимости ветхозаветного закона с новозаветным пафосом любви. Этим, вероятно, определяется возможность прочтения "смерти" как наказания и избавления одновременно, как проявления универсального закона, утверждающего свою высшую волю и целесообразность в судьбе петербургского "раба Яхве" и "Иова".

Завершая тему Сковороды в *"Шинели"*, следует подчеркнуть одно принципиальное отличие. Моральная философия Сковороды лишена обостренного эсхатологического переживания, идея спасения присутствует в ней имплицитно и связана с иными представлениями о мироздании и его судьбах. Конечная цель Сковороды - утверждение идеи счастья и душевного мира, которые может обрести каждый человек в "сродном труде" в процессе самопознания. Познать себя - это значит познать свое место в мире, "частную" и "общую" должность (I, 93), свое предназначение, которые определены Богом. В акте самопознания, который и является самоопределением, человек обретает свою невидимую божественную натуру, становится не только образом, но и подобием Бога. Поэтому призыв "познай себя" становится в учении Сковороды ключевым. Обращенность *вовнутрь* является главным ус-

ловием открытия в себе "внутреннего человека", средством достижения счастья. Этим обеспечивается искомая идентичность. Центральные образы, передающие эту идею, - "зеркало" и "Наркисс", который, вглядываясь в собственное отражение, открывает в себе божественную ипостась.

Акакий Акакиевич лишен этой важной черты "внутреннего человека", в нем отсутствует рефлексия, нет намек на самосознание и самоусовершенствование. В пределах повести мысль о необходимости самосознания, духовного самоусовершенствования не актуализирована в отношении к герою и поэтому не входит в авторские требования. Однако ассоциации с учением Сковороды, косвенные отсылки к "Лестнице" Иоанна Синайского, контекст самого цикла дают почувствовать, что счастье человека, его душевный мир, неуязвимость перед злом, а в конечном счете - личное спасение предполагают служение Богу на своем месте, служение, сопряженное с обращенностью человека вовнутрь своей души, с усовершенствованием и самопознанием. Этот смысловой аспект связан с прагматикой текста и обращен к читательскому сознанию. Ср. "Записки сумасшедшего", в которых отсутствие знания "кто я таков?" оборачивается катастрофой социально-личностного самоопределения Поприщина. Очевидно здесь и другое. Двойственность персонажа порождена проблемой, которую Гоголь ощутил еще в раннем творчестве: метафизическая составляющая присутствует как неосознанная персонажем связь, ее иррациональная и темная природа не будет изжита Гоголем до конца своего пути.

Рационально сконструированная ситуация решения этой проблемы предложена Гоголем во второй редакции "Портрета", созданной чуть позднее "Шинели". Неслучайно, что вторая редакция своеобразно завершает петербургские повести. Здесь возникает новая вариация сквозной

идеи и новый круг пересечений с учением Сковороды. Отдаленные отзвуки его идей (близкие романтизму) чувствуются в рассказе о русском художнике, *"который от ранних лет носил в себе страсть к искусству, с пламенной душой труженика погрузился в него всей душою своею"* (III, 110). Более осязаемое сходство со Сковородой возникает в рассказе об отце художника Б. и особенно - о его представлениях об искусстве. Он как *"истинный человек"* Сковороды отмечен *"жаждою усовершенствования"*, которая позволяет ему отыскать *"в душе своей"* *"правила и законы"* творчества, он наделен *"высоким внутренним инстинктом"*, который открывает ему *"присутствие мысли в каждом предмете"* и *"истинное значение слова"* (III, 126). Он - художник по призванию, его дар - от Бога, он *"занимается своим"*, он, подобно Акакию Акакиевичу, на своем *"месте"*, в своей *"должности"*. Его сознание религиозно, а его жизнь соответствует вере. *"Христианские предметы"*, божественное здесь прямо определяются как *"высшая и последняя ступень высокого"* (III, 127). Так характеризуется отец художника Б. вначале. Однако рассказ о нем делится на две части - первая повествует о жизни в миру, вторая об уходе в монастырь и пострижении в монахи. Уже в первой части перед нами образ человека, казалось бы, воплощающий в себе христианские добродетели, соединенные с *"твердым характером"*, не подверженный ни честолюбию, ни сребролюбию, ни другим страстям и мирским привязанностям, тревожащим душу и ввергающим ее в грех. Тем не менее он не является еще *"внутренним человеком"* и поэтому оказывается невольной жертвой искушения - ростовщик подчиняет его себе, в нем обнаруживается *"демонское чувство зависти"*, а картина, как оказывается, *"была замыслена с тем, чтобы погубить брата"* (III, 131). Завершают этот период жизни художника *"несчастья, три внезапные смерти"*, которые *"почел он небесною казнию себе"* (III, 133). Мотивировка катастрофы,

как и в истории с Чартковым, более определенно, нежели в предшествующих повестях, связана с "душой" персонажа - он был *"не без некоторой гордости в душе"* и отзывался *"о людях вместе и снисходительно, и резко"* (III, 127)⁹⁸.

Зло входит в мир через душу человека, если она несовершенна, и ему может противостоять только Бог в душе. Итог противостояния зависит от человека, от его способности обрести в себе божественную опору. Этой опоры в душе отца художника Б. не оказалось, поэтому и его история отмечена катастрофизмом низвержения. Однако художник представляет уже иной вариант гоголевского человека. Он наделен трансцендентным сознанием, способным прямо связать несчастья с небесным законом, увидеть в них высший смысл и то, чего они требуют от него. Эта способность мотивирована не только его религиозностью, но и рождается из взгляда, обращенного *вовнутрь* себя (*"Он сам изумился своему злобному чувству <...> Рассмотревши поступок свой, он опечалился душою"* - III, 131). Покаяние становится началом его духовного восхождения, которое оказывается возможным только в монастырском уединении.

Движение Гоголя к монашеско-аскетическому идеалу очевидно. Замкнутое существование в мире, даже если человек служит на своем месте, оказывается недостаточным, прежде необходимо воспитать в себе "внутреннего человека" - такова мысль Гоголя, открыто прозвучавшая несколько позднее "Портрета". Но ее истоки - в повести писателя. Вторая часть жизни отца художника Б. и предстает воспитанием в себе "внутреннего человека", которое приводит и жизнь, и его творчество к совершенству, к единству "частного" и "общего" служения (Сковорода).

Путь аскезы, уединения и самовоспитания - не только путь к душевной чистоте и гармонии, но и путь к Христу, к подобию Божьему (*"божественный старец"*, лицо его *"сияло светлостью небесного веселия"*). На этом пути от-

крываются тайны искусства - они связаны с *"прекрасной душой создавшего"*. Акт творчества художника - "внутреннего человека" - уподоблен первотворчеству Создателя, которого христианская культура определяет как Художника. Высший Художник во всем запечатлел свое невидимое присутствие, тем самым придав *"ничтожному"* *"высокое выражение"*. В этом заключена *"тайна создания"* и поэтому в тварном мире, в природе не существует *"низкого предмета"*, *"в ничтожном художник-создатель так же велик, как и в великом; в презренном у него уже нет презренного, ибо сквозит невидимо сквозь него прекрасная душа создавшего"* (III, 135). Ср. у Сковороды: *"С богом святым низкое возводится, а без него низводится и высокое"* (I, 443). *"Прекрасная душа создавшего"* - это одновременно и душа земного художника и отражение Художника небесного, слившиеся во *"внутреннем человеке"*.

В наставлениях художника-монаха сыну звучат идеи, близкие формулировкам Сковороды о необходимости постижения невидимого (божественного) в тленной натуре - *"во всем умеи находить внутреннюю мысль и пуцей всего старайся постигнуть высокую тайну создания"* (III, 135). Ср. у Сковороды: *"Скажи мне, какая мудрость быть может в непознавших естества Божиего? Одно тленное естество в сердцах их царствовало. Зевали они не мирскую машину, но одну только глинку на ней видели: глинку мерили <...> глинку существом называли, так как неискусный зритель взирает на картину, погрузив свой телесный взор на одну красочную грязь, но не свой ум в невещественный обзор носящего краски рисунка или как неграмотный, вперивший тленное око в бумагу и чернила букв, но не разум в разумение сокровенной под буквами силы <...> Кратко сказать, все имели и все разумели <...> кроме того, не узнав нефизического, нетленного Бога, с ним потеряли н с ч т о, разумей: "мир душевный"* (I, 428-429).

В петербургских повестях раскрываются разные грани религиозного сознания Гоголя, а за вариацией идеи "звания", "должности", "поприща" - черты религиозно-моральной философии, становящейся на наших глазах и обращенной этим движением от "внешнего" к "внутреннему человеку". Обозначенная в первом приближении учительная типология человека в прозе Гоголя помогает приблизиться к пониманию религиозно-мистических аспектов его психологизма, специфике художественного мира и эстетике слова.

Уместно будет заметить здесь, что за темой "места" и "поприща", за всеми вариантами узурпации, самозванчества, стремлением *быть не тем, что есть*, стоит у Гоголя глубокая психологическая проблема идентичности, которую можно читать и через культурологический и психоаналитический коды. Поиски своего места, стремление сменить данное место на новое вводят корреляцию слабой и сильной позиции (места), разворачивая ее, с одной стороны, как проблему двойничества, пограничности и бесконечной лиминальности культурно-психологического типа, с другой - как соотношение власти и подчинения, отца и сына (в этом отношении "Тарас Бульба" эксплицирует инвариантную модель конфигурации персонажей, ср. также "Вий"). Это серьезная проблема, указанием на которую я хотел только подчеркнуть, что, прочитывая Гоголя через религиозно-мистический код, следует иметь в виду не просто другие автономные возможности прочтения, но сложные смысловые взаимодействия между разными кодами, а следовательно, между разными смыслопорождающими механизмами, разрушающими "чистоту" прямолинейного чтения.

Проблематика петербургских повестей, их внутреннее движение оттеняются "Мертвыми душами", в первом томе

которых ведущей является логика изображения "внешнего", "плотского" человека, ей сопутствуют формула и тема "мертвой души". Здесь Гоголь подводит итог теме Пустоты, объединяя в типах помещиков всю предшествующую разработку негативной антропологии. Но прежде чем перейти к "Мертвым душам", следует сказать несколько слов о переходной точке к религиозному мистицизму 40-х гг. - гоголевском фрагменте "Рим".

Исследовательская традиция толкования "Рима" сосредоточена в основном на историософском противопоставлении "вечного Рима" Парижу и всему миру. Действительно, это важный аспект, который, однако, не является для Гоголя самоценным. Жанр "отрывка" Гоголь в письме к С.П.Шевыреву обозначил как "роман". Предположения исследователей о том, что он был задуман "в форме обширного эпического повествования"⁹⁹, вряд ли можно считать удачными. Еще Д. Чижевский отмечал, что Гоголь в "Риме" вновь возвращается к "теории внутренней жизни". Сам автор подчеркивает, что речь идет об "истории жизни" молодого князя, которая разворачивается как внутренний сюжет, как мистическая история души. Внешняя схема построения такой истории восходит к "Ганцу Кюхельгартену": дом - странствия - разочарования - смерть пастора/отца - возвращение домой и обретение дома/обретение метафизической родины души. Метафизический план "Рима" формируется эстетикой и риторикой возвышенного, сфера которой органично взаимодействует с идиллическим модусом изображения. Такова новая попытка Гоголя обрести синтез земного и небесного (*"идиллия среди города... и какое-то невидимое присутствие на всем ясной торжественной тишины, обнимавшей человека"* - III, 234). Здесь вновь появляется мотивный комплекс, связанный с метафизической риторикой (*"торжественная тишина"*, молчание, безмолвие, блеск, сияние, созерцание, полная красота, забвение и т.д.).

В "Риме", который создавался одновременно с I томом "Мертвых душ", Гоголь, на первый взгляд, немотивированно возвращается к ранней проблеме, которая звучала в "Вечерах", "Миргороде", затем основательно в "Арабесках". Однако, если учесть, что он одновременно работает и над новой редакцией "Портрета" (оба текста опубликованы в 1842 г.), которая пересекается с "Римом" своей позитивной программой красоты как добра, то становится заметна сознательная установка на создание контраста по отношению к поэме. В обоих случаях негативному "странствию" Чичикова и всепожирающей телесности противостоит мистическая история души, ступенчато восходящей от созерцания *"торжественной тишины"* к слиянию с метафизическим целым (*unio mystica*), которое манифестирует полноту сущности *"вечного города"*. Взгляд из "прекрасного далека" на Россию и есть взгляд из метафизической перспективы, обнаруживающей всю бездну оскудения российского пространства.



ГЛАВА III

КАТЕГОРИЯ "МЕРТВОЙ ДУШИ" И УЧИТЕЛЬНАЯ РИТОРИКА

Все вышесказанное позволило почувствовать фундаментальность и одновременно специфику категории 'души' в творческом сознании Гоголя. В поэме она становится центральной и выносится в заглавие, концептуально означающее идеологическую структуру повествования и указывающее на дискурсивные инстанции, ее порождающие. Это важно учитывать, так как характер такого означения до сих пор остается проблематичным, каким он был и для современников писателя. Очевидно, что это связано не только со сложностью восприятия и толкования смысла поэмы, который инверсно мог бы пояснить и смысл заглавия, но с особыми принципами символично-аллегорического означивания (или даже индексации) в произведениях Гоголя, и прежде всего с особенностями тех категориальных отношений, которые и образуют семантику гоголевской парадигмы "души". Поэтому логично обратиться к ее рассмотрению, учитывая, что заглавие литературного произведения "входит в художественную структуру"¹, являясь ее особым элементом, "выдвинутым", совмещающим несколько функций². В данном случае заглавие - это "ключ", который регулирует наше восприятие текста и его ассоциативных контекстов - жанровых, культурно-типологических и т.д., поскольку речь идет не просто о семантике этого выражения, а о его дискурсивных

возможностях управлять нарративными стратегиями и в конечном счете - разворачиваться в текст.

Предварим рассмотрение таким образом понимаемого заглавия кратким очерком его интерпретации. Изначально с ним была связана одна из многочисленных загадок поэмы. Как отмечает Е.Смирнова-Чикина, "внимание читателя поражало прежде всего само название - "Мертвые души"³. Такое восприятие вызвано, по крайней мере, двумя обстоятельствами. Во-первых, необычностью словосочетания: "Мертвых душ" в русском языке нет. Есть души ревизские, приписные, убылые, прибылые", - писал один из знатоков русского языка М.Погодин⁴. И он отчасти был прав, соотнося заглавие поэмы с прямым предметом покупки - ревизскими душами. Во-вторых, если подразумевается человеческая душа вообще, это еще более странно - ибо душа, по христианским представлениям, бессмертна. Так, например, утверждал один из раннехристианских богословов Тертуллиан (II-III век) в своем известном трактате "О душе", так гласили многочисленные сочинения XVIII - начала XIX века, озаглавленные "О бессмертии души" и т.п., так, как известно, среагировала и цензура, обвинив автора в том, что он "вооружается против бессмертия". На "кощунственность" словосочетания "с точки зрения христианского вероучения" обратил внимание и современный исследователь⁵. Таким образом, в контексте культуры, утверждающей бессмертие души, гоголевское заглавие, если доверять отмеченным реакциям, звучало если не полемично-вызывающе, то особо маркированно в любом случае. Действительно, возникает вопрос: мог ли Гоголь отрицать христианский догмат о бессмертии души, даже имея в виду души помещиков? Атеистом он не был.

Так обозначились два направления истолкования, основанные на прямом понимании необычного словосочетания, соотнося его с затекстовой реальностью. Обозна-

чился еще один путь, отвлекающий как от языковой необычности, так и от христианских представлений, а потому и не разрешающий отмеченных выше вопросов. Это - трактовка заглавия как условно-поэтического или иначе - как метафорического определения персонажей поэмы. Об этом писал в 1842 г. А.Герцен: "Мертвые души... все эти Ноздревы, Маниловы и tutti quanti (все прочие)"⁶.

С тех далеких пор "социальная" символика словосочетания описана литературоведами в определенном смысле убедительно, но все-таки однозначно. Типичное понимание заглавия и, соответственно, основного смысла поэмы заключается в следующем: "мертвые души" - "название умерших крепостных крестьян, еще продолжавших значиться в "ревизских сказках" как живые" - так, с одной стороны; с другой - "Гоголь подразумевал под "мертвыми душами" помещиков-крепостников, задерживающих развитие страны"⁷. Такая референтная связь заглавия отчасти оправдана, но она может рассматриваться лишь сквозь призму поэтического мира. Поэтому очевидно, что даже развернутый анализ заглавия в этом направлении вряд ли сможет объяснить недоумения современников, а тем более его символические "горизонты" и функцию.

Самый способ изображения персонажей в поэме таков, что затрудняет трактовку ее сатирического пафоса и в отдельных случаях проблематизирует "суд" над персонажами. Критерии авторской оценки, определяющие нравственный мир поэмы, обозначаются лишь отдельными "всплесками", свое полное воплощение они получают только в символическом подтексте, основой которого выступает контекст. Без его учета любая интерпретация заглавия будет недостаточной, и наоборот - без понимания заглавия многое в подтексте будет проходить мимо нашего внимания.

По-прежнему нуждается в дальнейшем разъяснении такой, казалось бы, простой вопрос: почему все-таки пер-

сонажи поэмы могут быть названы "мертвыми душами" и в чем видится Гоголю причина их омертвления? Ответ на самом деле далеко не очевидный. Здесь "работают" сразу несколько уровней объяснения и на каждом действует свой ряд мотивировок. Каждый из персонажей предстает средоточием всех уровней художественного обобщения - от конкретно-социального до метафизического (*"есть страсти, которых избрание не от человека"* и т.д.). Их необычное соотношение привносит в изображение человека и мира элемент загадочности и тайны. Анализ заглавия помогает нам приблизиться к пониманию поэтики поэмы и увидеть в ней специфически гоголевскую концепцию, ибо имсющиеся объяснения заглавия легко можно отнести ко многим произведениям нравственно-сатирической литературы и недоумевать - почему они не названы "Мертвыми душами"?

Начнем анализ с лингвистического уровня. "Мертвые души" - словосочетание оксюморонного типа. Каждый его элемент содержит абстрактное значение, связанное с обозначением полярных сфер - "смерти" и "жизни". На сверхлингвистическом уровне это гротесковый заголовок, в котором противоположности сходятся воедино, демонстрируя тем самым уничтожение границы между "мертвым" и "живым", с одной стороны, а с другой - такое необычное сочетание как раз и заставляет читателя эту границу почувствовать. Эта особенность заглавия отражена в законах поэтического мира, для которого категория границы не существует⁸. Граница снята не только между "живыми" и "мертвыми", но и между национальным и чужеземным, одушевленным и неодушевленным, человеческим и животным. Поэтому важнейшей чертой мира поэмы является всеобщее взаимоотражение, стихия подобию и замещения (с этой особенностью связан мотив "зеркала" и цифровой мотив "двойки"), превращающая социофизическую реальность в особый организм, единый гротескно-метони-

мический образ "телесной" души России. В этом аспекте структура заглавия обнажает ведущий конструктивный прием Гоголя - оксюморон, который описал в свое время Дмитрий Чижевский⁹.

На другом уровне восприятия гротеск снимается, словосочетания оксюморонного типа - потенциально метафорические. В таком случае важно определить смысловой объем метафоры и то, что в ней актуализируется текстом. В метафорическом понимании заглавие "Мертвые души" может обозначать широкий и размытый спектр понятия бездуховности. И здесь-то необходима по возможности конкретизация контекста, поиск возможных источников такого словосочетания. Так, Е.Смирнова-Чикина, посвятившая специальную работу поискам источников, вынуждена была оставить за Гоголем приоритет в изобретении нового выражения. Однако примеры употребления гоголевского словосочетания и определений, с ним связанных, можно обнаружить и в ближайшем контексте, и в контексте, более отдаленном во времени, - в религиозно-учительной культуре и ее традициях.

ФОРМУЛА "МЕРТВАЯ ДУША" И ЕЕ КОНТЕКСТЫ

Обратимся к ближайшему контексту. На употребление подобного словосочетания в VII главе "Евгения Онегина" указал В.Прозоров¹⁰. Мотив "мертвой души" с разными оттенками смысла встречается и в поэзии 20-х гг. XIX века. Например, у Е.Баратынского в "Элегии" (1821): "Нет, не бывать тому, что было прежде! Что в счастье мне? Мертва душа моя". "Мертвенность" души предстает как ее опустошенность, неспособность к переживаниям счастья, веры, надежды и т.д. Она предстает как результат действия необратимых закономерностей бытия. Отголоски этого высокого элегического мотива (и не только этого) ощутимо проявлены в начале VI главы в лирических пас-

сажах Гоголя: *"Прежде, давно, в лета моей юности <...> мне было весело <...> Теперь равнодушно... моему охлажденному взору неприятно, мне не смешно <...> О моя юность! о моя свежесть!"* (VI, 110-111)¹¹. Элегический мотив омертвевшей души окрашивает всю главу, в том числе и жизнеописание Плюшкина, придавая повествованию черты лирического универсализма и тем самым смягчая соперещиванием читательское восприятие гоголевского героя.

Иные смысловые оттенки связаны с этим словосочетанием в стихотворении Кюхельбекера "Видение" (1824). Им наделяется персонаж мира иного - "таинственный старик", окруженный метафорами смерти, он несет герою скорбное пророчество и опасность: *"Но мертвая душа душе мой рекла И весь я полон был боязненной печали"*¹². То же словосочетание встречается и в балладах Жуковского: в "Кассандре" героиня, также причастная к запредельному, "мертва душою". Но более интересное употребление этого, как видим уже, устойчивого словосочетания в балладе "Покаяние" (1831), где оно связано с мотивом "грешника великого": *"Но грешным очам неприметна краса Веселой окрестной природы; Без блеска для мертвой души небеса, Без голоса рощи и воды"*¹³. В последнем случае, имея в виду гоголевскую поэму, это определение напрямую соотносится с темой великого грешника и имеет религиозно-этический смысл. С ней связана в балладе тема покаяния и воскресения, что соотносимо с перспективами судьбы главного персонажа гоголевской поэмы. Таким образом, поэтическая традиция дает не только примеры употребления необычного словосочетания, но и обозначает возможные смысловые акценты, с которыми пародийно соотносятся прозаизированные персонажи и мир поэмы. В сферу пародийного соотношения не попадает лирическое начало, сопряженное с переходами нарратора в пророческую тональность.

На фоне современной Гоголю прозы заглавие поэмы могло восприниматься как конденсированное выражение темы бездуховности. Тем более, что мотив "мертвой души" в русской прозе начала XIX века вообще связывается с темой "мертвеца" и оппозицией "живое - мертвое". Таковы "Насмешка мертвеца", "Живой мертвец", "Сказка о мертвом теле" В.Одоевского, "Гробовщик", "Пиковая дама" А.Пушкина и др. Но исключительные в добродетелях и пороках романтические персонажи, сам романтический дискурс контрастируют с поэмой. И связь с романтическим контекстом выявляет здесь больше различий, нежели сходства, хотя оно и имеется. Его можно ощутить в некоторых приемах "сатирического" изображения, в постановке проблем нравственно-философского порядка, в отдельных мотивах. Укажем в качестве примера, может быть, не самого яркого, повесть В.Одоевского "Насмешка мертвеца" (1834). В этой повести "гумор, грозный и открытый" (В.Белинский) направлен на обличение безнравственной жизни светского общества.

Само обличение разворачивается в пространстве сна-видения, авторская инвектива переплетается со своеобразным внутренним монологом "светской красавицы". Этот публицистический слой дополняется изображением наказующей природной стихии, вносящим ощутимые оттенки эсхатологизма в картину возможной судьбы общества, охваченного ужасом перед лицом надвигающейся и неотвратимой смерти ("Смерть, смерть, смерть ужасная! медленная!"). В повести раскрываются и причины наказания "этого странного чудовища" (города) и самой светской красавицы: жизнь людей противопоставлена жизни "неба" ("Одно небо было чисто, грозно, неподвижно и тщесно ожидало взора, который бы поднялся к нему". Ср. мотив грозного неба в "Мертвых душах"). Люди "презрели голубиную целост", а красавица "затопила святую искру... и, падши, поклонилась тому демону, который раздаст счастье

и славу мира". Высшим преступлением оказывается в свете романтической эстетики предательство любви, ибо "в любви юноши соединялось все святое и прекрасное человека". Самым страшным становится не физическая смерть, а смерть души, которую несет юноше умерщвленная поклонением "демону" душа красавицы - "ужасною показалась ей смерть юноши, - не смерть тела, нет! черты искаженного лица рассказали страшную повесть о другой смерти <...> Порвались струны на гармоническом орудии души его <...> истощилась душа <...> Может быть, вся та деятельность, которая была предназначена на святой подвиг жизни, углубилась в науку порока..."¹⁴ и т.д.

Тональность и мотивы здесь гоголевские. Ср., например, с аналогичными мотивами в "Портрете" или в "Невском проспекте": *"Так погиб, жертва безумной страсти, бедный Пискарев <...> носивший в себе искру таланта, быть может со временем бы вспыхнувшего широко и ярко"*. Но то, что у Одоевского дано как прямое изображение, предельно заостренное, у Гоголя становится содержанием подтекста (мотивы грозного неба, Страшного суда, романтической любви, высокого предназначения и др.). На уровне сюжета Гоголь редуцирует канонизированные романтизмом темы, мотивы, сюжетные ходы, обесмысливая их в контексте укрупненной значимости призрачных псевдоценностей. Но тем не менее романтический контекст обнаруживает как бы онтологическое родство с романтизмом религиозно-мистического сознания автора, объединяющего своей рефлексией эмпирическое и метафизическое.

Еще более важен контекст широкий. Чтобы его обозначить, обратимся к традициям религиозно-учительной культуры, которые ощутимо пронизывают сюжетное повествование "Мертвых душ". К этому обязывает и отмеченная современниками "смелость" заглавия. Какой бы метафорический смысл ни подразумевался в нем, оно все рав-

но объективно сталкивалось с христианским представлением о бессмертии души¹⁵. Посмотрим, есть ли здесь противоречие и загадка? Бросается в глаза "игра" этим словосочетанием в I и II томах. Если в I томе IX глава дает нам примеры реакции персонажей на "мертвые души" в эмпирическом плане - *"что за притча эти мертвые души? Логика нет никакой в мертвых душах"* (VI, 189), но читателю вместе с тем дано почувствовать в происходящем сверхэмпирический смысл и особую логику (*"Все вдруг отыскали в себе такие грехи..."* - VI, 193), - то во II томе мотив "мертвых душ" неслучайно всплывает именно в теологическом аспекте. *"Таковое название уже показывает изучение наук более эмпирическое, вероятно, ограничившееся приходским училищем, ибо душа бессмертна"* (VII, 66), - так ответили Чичикову на его просьбу о продаже мертвых душ, тем самым, заострив внимание на парадоксальности и самого заглавия поэмы, иронично ответили и на христианскую "ученость" гоголевской цензуры.

Соотношение фабулы и сюжета в поэме таково, что фабульный уровень ограничивается прямым пониманием темы "мертвые души" (как ревизские) и вследствие этого метонимическим ("горизонтальным") принципом организации мира и сознания персонажей. Поэтому, с точки зрения Коробочки, "мертвые души" - неотъемлемая часть кладбищенской реальности. В сюжетной плоскости эта тема приобретает смысл более широкий за счет маркированных повторов. Они придают ей метафорический смысл, эксплицируя признаки 'мертвенности' мира и персонажей. При этом система экспликаций 'мертвенности' "мертвых душ" порождается двумя описывающими инстанциями - религиозно-учительной (рациональной, оценочной) и мифологической. К первой отсылает нас само заглавие, соотносясь с категориями христианского вероучения, а также автореферентный характер этой темы, переведенной в ранг "притчи"/текста в I томе, и возоб-

новленный ее повтор "полемикой" II тома. Все это предполагает осмысление темы в религиозно-учительном контексте. К мифологической инстанции, просвечивающей сквозь религиозно-учительную систему, отсылает антропоморфная модель мира с набором мифологических топов, наделенных признаками 'преисподней', 'страны мертвых', которую проходит Чичиков. В соотношении этих систем и состоит своеобразие поэтики "Мертвых душ". Обращусь к религиозно-учительному контексту.

Тема "мертвой души" и связанная с ней идея "воскрешения" - центральная тема средневековой и более поздней учительной культуры - от апостольских посланий Павла до современной Гоголю проповеднической традиции. Например, выразительна книга Матвея Десницкого (Михаила) "Беседы о воскресении мертвых" (СПб., 1798), в которой освещена тема "мертвых" и "мертвенности" жизни и рассматриваются пути воскресения души. Книга "бесед" интересна тем, что она не является принципиально новым словом в учительной культуре, а представляет широко употребительные идеи и типичную их интерпретацию. Но этой своей вторичностью (как далее будет видно) она и ценна. Немаловажен в данном случае и гоголевский интерес к сочинениям Матвея Десницкого, из которых он делал выписки в начале 40-х гг. Итак, "смерть тела не есть существенная смерть <...> есть дверь к настоящей смерти тому, кто во времени (в мирской жизни. - С.Г.) умирает духом своим" (С. 57). Душа же "трехами умирает" (С. 61). "Мертвенность" жизни заключается в том, что "нет в нас доброго не только действия, но ни рассуждения, ни хотения, ни воображения, ни чувствования, ни глаголения, ниже самого помышления" (С.82-83). Или, говоря словами Василия Великого, "лишение (отсутствие. - С.Г.) добра есть зло"¹⁶.

Наиболее уместными здесь оказались апофатические приемы описания, которые Гоголь стал применять с эпохи

"Вечеров". Человек, служащий добру, имеющий душу живую, в учительной культуре обладает определенностью образа и поступка; неопределенность характера, внешности, поведения выступают обычно знаком греховного зла (ср. "Откровения св. Иоанна Богослова", 3:15-16). Религиозно-учительная культура (особенно в гностическом варианте) негативно (как 'смерть') интерпретирует вообще категорию 'середины': "В этом мире есть и хорошее, есть и плохое. То, что в нем хорошее, - не хорошее, и то, что в нем плохое, - не плохое. Но есть плохое за этим миром, что воистину плохо, что называют серединой. Это - смерть. Пока мы в этом мире, нам следует приобрести себе воскресение, чтобы, если мы снимем с себя плоть, мы <...> не бродили в середине"¹⁷. Категория 'середины' и у Гоголя имеет не только пространственное значение. Его антропология, построенная на обыкновенности, обыденности, пошлости героев, делает их обитателями 'серединного' мира, мира метафизической Пустоты (вспомним Манилова - *"люди так себе, ни то, ни се..."*). В апофатическом приеме изображения по принципу "ни ... ни" древняя традиция закрепила свои представления о метафизическом Ничто, которые Гоголь в обращенной форме применил к земному конечному миру.

Итак, "Беседы" М.Десницкого показывают правомерность употребления понятия "мертвая душа", связывая его с отсутствием добра, с греховностью жизни в христианском понимании. Именно поэтому оно в религиозно-учительной традиции было широко распространенным (поэтому удивление вызывает "ученость" цензуры!) и восходит к евангельским представлениям, в частности, к апостольским посланиям Павла, в которых развиваются идеи воскресения из мертвых. Их нравственно-философская проблематика и мотивы присутствуют и в поэме Гоголя, особенно в мотиве сакральной "тайны" воскресения. Для Гоголя, хорошо знавшего древнюю культуру, круг таких

источников мог быть очень широким - апостол Павел, Августин Блаженный, Иоанн Златоуст, Василий Великий, Григорий Палама, Макарий Египетский¹⁸ и многие др. Поэтому никакой загадки здесь на самом деле нет. Гоголь следует традиции и отнюдь не "вооружается против бессмертья".

Например, у Августина в книге "О граде Божием" отдельная глава "О смерти, которая душе приключиться может, и о той, которой тело подвержено" (кн. XIII, гл. 2) посвящена объяснению столь важной для Гоголя формулы, как бы предвосхищая позднейшие "ученные" упрески и Чичикову и самому автору в недостатке образования и в покушении на идею бессмертия души: "Ибо хотя душа человеческая и бессмертна, однако имеет некоторую свою смерть <...> души смерть приключается, когда оную Бог оставляет, так как телу, когда душа оною оставляет. Следовательно, обоих частей человеческих смерть тогда бывает, когда душа оставленная от Бога, оставляет тело"¹⁹ (ср. о смерти прокурора в поэме: "...увидели, что прокурор был уже одно бездушное тело. Тогда только <...> узнали, что у покойника была, точно, душа..." - VI, 210).

Мотив мертвой души проходит у Августина и в других частях книги ("Имеют и души свою смерть в нечестии и беззакониях", "для <...> умерших душою в неправде и нечестии" и т.д.), приобретая масштаб вселенского зла, так как под "беззаконником" означает здесь Антихрист (IV, 98). С трактовкой Августина соотносится трактовка св. Григория Паламы в "Добротолубии" (М., 1840. Этот мистический сборник внимательно читал Гоголь): "Знай <...> что и у души есть смерть, хотя она бессмертна по естеству <...> почему и Господь мертвыми назвал живших по духу мира суетного <...> Мертвыми назвал Господь тех еще живущих, как умерших душою. Ибо <...> отделение Бога от души есть смерть души"²⁰.

Если Августин дал "теоретическое" обоснование смерти души и ее характеристику включил в свою историософскую концепцию двух "градов" (небесного и земного), двух путей человечества (ср. этот топос с аналогичным в "Мертвых душах"), то Иоанн Златоуст применил это понятие в плане практическом (эту особенность учительного творчества подчеркивал и ценил Гоголь). В своих толкованиях и проповедях Златоуст придает этому понятию конкретно-бытовой и образно-пластический характер. В "Беседе VI. На II послание апостола Павла к Коринфянам" он, используя свою излюбленную притчу о богатом и Лазаре, на контрасте между богатым и бедным, показывает мертвую душу: "Если хочешь, я покажу тебе душу живую и мертвую <...> представим на среду того богатого, который жил во дни Лазаря, дабы узнать нам, в чем состоит смерть души. Этот богач имел душу мертвую; сие видно из дел его. Он не сделал ничего, чтобы показывало в нем разумную душу; а только ел, пил и веселился"²¹. Этот мини-сюжет богатого (мертвой души) выразительно комментирует не только эмпирический план "мертвых душ" в поэме, но и приоткрывает возможности учительного дискурса, проецирующего тему "мертвой души" на притчу.

УЧИТЕЛЬНОЕ СЛОВО И МИФОЛОГИЗАЦИЯ

"Бестиарий" Гоголя, представленный в системе тропов, восходит не только к "Физиологам" или барочному зооморфизму, но и в значительной степени питается образной системой проповеднической традиции, ярким представителем которой в этом плане был Златоуст. Его животные сравнения неизменно сопутствуют характеристикам богатого ("мертвой души")²². Разнообразные вариации Златоуста на евангельскую тему "богатого" становятся важным контекстом восприятия описаний поме-

щичьей жизни в "Мертвых душах", т.е. нарративной организации текста. Учительный дискурс иллюстрирует действие универсального закона, поэтому он и дискурсивно и нарративно достраивает "сюжеты" помещиков, автономные описания которых тяготеют к завершению в жанре поучительного "слова" или притчи. Наиболее ощутимо - в завершающем ряд посещений Чичикова "сюжете" Плюшкина, сориентированном на "слова" о богатом и сребролюбце, с теми же внезапными метаморфозами в жизненной судьбе героя, так как сребролюбие есть "зверь" и "страсть", а "богатство есть злой предатель и изменник"²³.

Если первая стадия жизни Плюшкина спроецирована на евангельский архетип "богатого", то вторая - на "сребролюбца". Тему "сребролюбия" и "Божьего слова" эксплицирует сам Плюшкин: *"... такое сребролюбие! Я не знаю, как священники-то не обращают на это внимание, сказал бы какое-нибудь поучение, ведь что ни говори, а против слова-то Божия не устоишь"* (VI, 123). Ср. о "демоне сребролюбия", который "берет на себя вид эконома" в Добротолубии²⁴. Поэтому система предикаций и атрибутов Плюшкина, организация его среды прочитываются в системе учительного слова. 'Ветхая' одежда и 'отшельническая' жизнь Плюшкина вводят знакомую уже аллегорическую тему одежды: "Старайся не забывать значения одежды твоей, которою облечен ты был вначале" (Добротолубие. 1992. Т. I. С. 106). Сравнение Плюшкина с пауком (*"как трудолюбивый паук, бегал, хлопотливо, но расторопно, по всем концам своей хозяйственной паутины"* - VI, 118) интертекстуально соотносится со сравнениями Златоуста: "Ведь и паук трудится и хлопочет, и растягивает по стенам тонкие ткани <...> но его не уважают, потому что работа его для нас совершенно бесполезна: таковы те, которые трудятся и хлопочут только для себя"²⁵.

Евангельскими речениями инспирирована целая система мотивов (в том числе литургическая мотивика в

"омертвевшем" варианте). Описание бессмысленной страсти накопления и скупости (*"На что бы, казалось, нужна была Плюшкину такая гибель подобных изделий?"*), превращающих "хлеб" в "камень" (*"...сено и хлеб гнили, клады и стога обращались в <...> навоз, <...> мука <...> превратилась в камень, и нужно было ее рубить, <...> к холстам и домашним материям страшно было прикоснуться: они обращались в пыль"* - VI, 119), "ликер" несостоявшейся трапезы (= 'вину') в 'мертвую' жидкость с "козявками и всякой дрянью", а самого Плюшкина в "изношенную развалину" (= 'дому' с двумя "подслеповатыми" окнами, прочитывающимися как 'духовное око'), мотивы истребления, воровства (*"В город? <...> а дом-то как оставить? Ведь у меня народ или вор, или мошенник: в день так оберут, что и кафтана не на чем будет повесить"*) и др. отчетливо соотносятся с евангельскими вопросами (*"...какая польза человеку, если он приобретет весь мир, а душе своей повредит? - Марк, 8:36*) и наставлениями (*"Не собирайте себе сокровищ на земле, где моль и ржа истребляют и где воры подкапывают и крадут; Но собирайте себе сокровища на небе, где ни моль, ни ржа не истребляет и где воры не подкапывают и не крадут; Ибо, где сокровище ваше, там будет и сердце ваше. Светильник для тела есть око. Итак, если око твоё будет чисто, то всё тело твоё будет светло; Если же око твоё будет худо, то всё тело твоё будет темно. Итак, если свет, который в тебе, тьма, то какова же тьма?"* (Матф., 6:19-23). Еще более точная интертекстуальная связь обнаруживается с осуждением богатых в Послании Иакову апостола Павла: *"Послушайте вы, богатые: плачьте и рыдайте о бедствиях ваших, находящихся на вас. Богатство ваше сгнило, и одежды ваши изъедены молью. Золото и серебро изоржавело, и ржавчина их будет свидетельствовать против вас и съест плоть вашу как огонь: вы собрали себе сокровище на последние дни"* (5:1-6).

В контексте учительного слова и притчеобразного повествования (о нем сигнализирует не только учительная мотивика и авторская рефлексия, равная 'слову Божьему', но и метафизический закон, драматически результирующий жизнь Плюшкина²⁶) все детали прочитываются как тропеические, имеющие отношение к "душе". Ветхость и тленность всего - от дома до "замечательного" наряда Плюшкина - изображают ветхую/мертвую душу (ср.: "Душа этого человека есть риза ветхая <...> она не обновлена верою, не возрождена благодатию Духа, <...> думает о житейском, привязана к блеску мирскому"²⁷, блеск же мирской, по выражению Сковороды, и есть "тлен и рухлядь"). Обширная аллегорическая тема душевного дома негативно буквализируется в сюжете: *"все что ни попадалось ему: старая подошва, бабья тряпка, железный гвоздь, глиняный черепок - всё тащил к себе и складывал в ту кучу, которую Чичиков заметил в углу комнаты"*. Ср. с призывом Сковороды: "На что ты из твоего гнусного домишка дрянь и рухлядь таскаешь в субботы, в покои, чертоги, горницы и обители божии <...> Разуи твои сапоги дома, омой руки и ноги, оставь твое все тленное и переходи к божественным". (Сковорода, II, 51).

Плюшкин, завершая ряд помещиков, не только эксплицирует тему мертвенности, но и придает негативной антропологии Гоголя завершающие штрихи. Становится ясным, что Гоголь пытается развивать христианское учение о страстях, порабащающих душу. Поэтому каждый персонаж выступает "демоном страсти" и в этом качестве легко поддается символично-аллегорическому толкованию. Дискурсивные возможности средневековой учительной литературы, совмещенные со знаковостью барочного "вещизма", определили один из уровней поэтической антропологии.

Так, тропы учительной литературы (прямо соотнесенные с изображением человека) трансформируются в мето-

нимические метафоры, овеществленное душевное пространство персонажа. При этом Гоголь инверсивно меняет традиционную проповедническую логику предикации в тропеических конструкциях: план содержания выступает в синтаксической позиции плана выражения, аллегорическое значение опредмечивается и реализуется в сюжете. Тем самым религиозно-учительные значения переводятся в имплицитный план. "Душа", "персонаж" разворачиваются в материализованное пространство, а пространство приобретает антропоморфный характер. В результате рождается развернутая метафора овеществленной души, отчужденной от своего носителя. Так, например, учительная метафора "человек-храм" и требование "человек должен быть храмом" материализуется в душевной метонимии Манилова (который *"большую частью размышляя и думал"*) - в *"храме уединенного размышления"* и т.п.

Вместе с тем следует заметить, что аллегорическая антропоморфность пространства, в свою очередь, переплетается и соотносится с мифопоэтической семантикой, которая порождается мощными мифологизирующими функциями тропов. Например, в описании Собакевича сходство интерьера и персонажа несет в себе мифологический оттенок, который полностью не совпадает с традиционной учительной прагматикой и может быть объясним его "деревянным" происхождением (ср. признак 'деревянности' в описании других персонажей).

Из приведенных примеров видно, что формула "мертвая душа", широко варьируясь, приобретает различные выражения и сопряжения и в конечном счете означает душу без евангельского учения (ср.: "душа безбуквенная мертва"²⁸). Поэтому в разряд мертвых душой попадают и язычники (ср. языческие мотивы в поэме). С точки зрения христианского вероучения, которую стремится утвердить в качестве меры авторская рефлексия, утрата высших нравственных ценностей неизбежно оборачивается смер-

тью души, одной только телесной жизнью, опутывающей своими страстями/задорами и ближайшими житейскими интересами душу. В таком состоянии человек (нация/человечество) подвержен действию различных страстей и стихий - биологических, социальных, деформирующих мир в антимир.

Следует учесть еще одну систему отношений, в которую включается формула "мертвая душа". Человек, утративший связь с абсолютным, обречен на жизнь в ложном направлении, на жизнь "внешнюю" и "плотскую". Поэтому важной для учительной традиции (особенно в ее мистическом варианте) является интерпретация "мертвой души" через оппозицию "внешнего", "плотского", "ветхого" человека и человека "внутреннего", "духовного"²⁹. Поэтика подобного противопоставления, актуализируемая обозначенным контекстом заглавия, а также отдельными мотивами в самой поэме, дает себя знать в принципах изображения персонажей Гоголя. Можно сказать, что в I томе перед нами предстанет "мертвая душа" в образе "внешнего" человека в религиозно-учительном смысле. По этой логике стихия вещественности окружает персонажей Гоголя, а тропы снимают границы между пространством и персонажем, превращая последнего в образ предмета или вещи, а вещи делая похожими на персонажа. Их отношения подобны зеркальному отражению (интерьер Собакевича - это и есть сам Собакевич в зеркально-вещном отражении). Зеркально-вещная метафора Гоголя строится по отмеченным уже принципам Сковороды, восходящим к поэтике отражений барокко, наделяющего вещи свойствами знака, что дает возможность их аллегорического или оценочного толкования.

Нейтральные, отчасти комические детали и черты в изображении персонажей в контексте древнерусской проповеднической литературы знаменуют *"множество косвенных преступлений"* (Гоголь), выступают знаками неправед-

ной жизни. Например, в "Словах" митрополита Даниила предстает образ "плотского" человека во всей бытовой конкретности. "Щегольство", чрезмерная забота о своей внешности и плоти поглощает человека целиком, отвлекая его от "целомудренной" христианской жизни: "Великий подвиг" совершаешь ты <...> одежды переменяешь, походку изменяешь <...> И так красуешься, так скачешь <...> Волосы же свои не только срезаешь бритвою <...> но и щипцами вырываешь из корня и не стыдишься выщипывать <...> лицо свое так чисто умываешь и натираешь, и делаешь щеки свои красными <...> О теле своем заботишься не только обильным питанием и питьем, но и бесчисленными омовениями и натираньями..."³⁰ и т.д. Как здесь не вспомнить Чичикова с его *"внимательностью к туалету, какой даже не везде видывано"*, который *"чрезвычайно долго тер мылом обе щеки <...> выщипал из носу два волоска..."* (VI, 13), его обтирания *"мокрою губкой"*, бритье до *"настоящего атласа в рассуждении гладкости и лоска"*, одеколон, голландские рубашки, французское мыло, *"сообщавшее необыкновенную белизну коже и свежесть щекам"*. *"Целый час"* Чичиков посвящает *"только на одно рассмотрение лица в зеркале..."* (VI, 161), совершая "скачки". Знаковый характер подобных описаний, противопоставляющих 'внешнее' 'внутреннему', 'телесное' 'душевному' очевиден, а древний контекст конкретизирует их этический смысл (ср., например, у Василия Великого: "Для того, кто действительно достоин называться человеком, не менее позорно быть франтом и любить свое тело, чем предаваться низменной страсти. Ведь прилагать все старания к тому, чтобы выглядеть как можно наряднее, свойственно человеку, себя не познавшему"³¹).

В связи с древним контекстом более понятен и своеобразный гоголевский психологизм: изображение "внутренней" жизни персонажей значимо отсутствует, потому что изображение "мертвых душ" строится по логике изо-

бражения "внешнего" плотского человека. Разумеется, не следует огрублять эту связь, она не исчерпывает изображение персонажей поэмы. У Гоголя этот принцип трансформирован и усложнен парадоксальными "открытиями". Так, можно обнаружить в поэме и отдельные случаи интроспекции, и даже, более того, можно почувствовать в изображенных "мертвых душах" "связь духовного мира с телесным" (М.Десницкий). Эта связь в поэме предстает нарушенной, искаженной и все-таки до конца не утраченной. Она открывается читателю часто неожиданно, на первый взгляд, немотивированно, а потому предстает загадочной и таинственной. Обратимся, например, к Собакевичу, у которого, по свидетельству повествователя, в *"теле совсем не было души, или она у него была, но <...> где-то за горами и закрыта <...> толстою скорлупою"* (VI, 101). Хотя душа "за горами" знаменует разрушение целостности, высказывание повествователя лишено категоричной однозначности. Этому есть свои причины. Их несколько, и каждая вносит в этот *"крепкий и на диво ста- ченный образ"* оттенок души живой: это и "воскрешенные" Собакевичем в порыве необъяснимого вдохновения мертвые труженики, и "похвальные" биографии чиновников, диссонирующие на общем фоне приятного обхождения, и опять же странная картинная галерея.

Напомним описание интерьера Собакевича, учитывая, что "Гоголь мыслит подробности - бытовые, исторические, временные и т.д. - не как фон, а часть образа"³²: *"На картинах все были молодцы, все греческие полководцы <...> Между крепкими греками, неизвестно каким образом и для чего, поместился Багратион, тощий, худенький..."* (VI, 95). В этом описании есть несколько загадочных моментов, на них заостряет внимание и сам повествователь, отмечая - *"неизвестно каким образом и для чего"* между крепкими греками поместился *"тощий"* Багратион. Эта загадка повествователем не объясняется, и она, в свою очередь, всту-

пает в противоречие с его дальнейшим, правда, осторожным объяснением самого факта присутствия необычных портретов в интерьере Собакевича: *"Хозяин, будучи сам человек здоровый и крепкий, казалось, хотел, чтобы и комнату его украшали тоже люди крепкие и здоровые"* (VI, 95). А как же *"тощий"* Багратион? И почему именно *"греческие полководцы"*? Объяснение повествователя выглядит если не фиктивным, то явно неполным, провоцирующим читателя на поиски иного объяснения. Читатель сталкивается со структурой образа, построенного по аналогии со структурой загадки, объединяющей в себе возможности метонимии и метафоры³³. Соотношение метонимии и метафоры создает различные варианты объяснения. Одно из них заключается в том, что читатель, пытаясь найти единое основание, объединяющее Багратиона, греческих "полководцев" и Собакевича в одно целое, вынужден почувствовать, что связь "внешняя", метонимическая ("крепкие и здоровые" физически), на которую указывает повествователь, - связь факультативная. Как возможность и весьма существенная - учитывая уже знакомые нарративные приемы - выступает связь "внутренняя", метафорическая: Багратион, Миаули, Маврокордато, Бобелина - герои национально-освободительного движения, "богатыри". В этом же ряду и последний из "богатырей" - Собакевич. Таинственная связь Собакевича с национальными героями позволяет почувствовать незримые духовные - и в то же время искаженные - основания этого персонажа.

Иначе говоря, в подобных случаях следует учитывать "возможность внутренней мотивировки" (Ю.Манн). Конечно, это не совмещается с однозначно негативной репутацией Собакевича, но в подкрепление этой мысли обратим внимание на еще один чрезвычайно важный момент. Собакевич резко выделяется на фоне других персонажей не только внешностью, но и обличительными речами. Это единственный персонаж, который произносит гневные

обвинения в адрес помещиков и чиновников, называя их *"шайкой мошенников"*, *"христопродавцами"*. Эти и другие определения объективируются сюжетным повествованием и развитием символического подтекста. Чрезвычайно важна в этом ряду мифологическая параллель, которую вводит Собакевич: оказывается, губернатор и вице-губернатор *"это Гога и Магога!"* (VI, 97). Здесь важно учесть, что легендарные Гог и Магог входят в эсхатологические мифы и представляют *"воинственных антагонистов "народа божьего", которые придут "в последние времена"*. Позднеиудейская традиция связывает нашествие Гоги и Магоги с пришествием мессии и Страшным судом <...> *Нашествие Гоги и Магоги приурочено к истечению сроков тысячелетнего царства, когда сатана выйдет из заточения"*³⁴. В контексте этих мотивов и англо-французской темы *"портреты"* в интерьере Собакевича можно прочесть как изображения *'заступников'* народа божьего (ср. также портрет Кутузова в интерьере Коробочки). *"Положительность"* Собакевича более отчетливо предстает в черновых отрывках к отдельным главам (VI, 629-632), где он, среди прочего, вводит библейский мотив Содомы и Гоморы. Кроме того, Собакевич вводит и мотив *"разбойника"* (губернатор - *"первый разбойник в мире!"*, у него *"и лицо разбойниче!"*, а *"дайте ему только нож да выпустите его на большую дорогу, зарежет, за копейку зарежет"* - VI, 97). Кстати, этот мотив хорошо демонстрирует принцип смысловых взаимоотражений и иррефлексивность персонажей - все отражаются друг в друге и во всем. Отмеченные мотивы составляют содержание символического подтекста, о чем речь пойдет ниже.

Все это обозначает сложный характер решения темы: в мертвой, греховной жизни персонажей еще сохраняется связь с жизнью *"живой"*, но выступает она в чудовищной трансформации, создавая ощущение двойственности, *"пограничности"* и, в конечном счете, загадочности бытия.

Наконец, следует вспомнить еще одну трактовку "мертвой души", которую развивал в своей моральной философии Григорий Сковорода. В его религиозно-утопической концепции "сродного труда" (во многом созвучной теологии "труда" и "должности" Гоголя, о чем речь уже шла) находит место объяснение указанной формулы - "мертвая совсем душа человеческая, не отрешенная к природному своему делу"; "отнять от души сродное делание - значит лишить ее живости своей", "всеминутно терпеть душевную смерть"³⁵. Человек, не познавший свою природную склонность, свой долг и предназначение на земле или отклонившийся от нее, неизбежно мертвеет душой, превращаясь во внешнего человека, тленного "болвана". Это отклонение - причина всех личных и социальных бед. "Несродность" приводит человека к плотской жизни, к тоске, скуке, пресыщению и т.д. ("Кто безобразит и растлеваает всякую должность? Несродность". - Сковорода, I, 449). "Природа и сродность значит врожденное Божие благоволение и тайный его закон, всю тварь управляющий" (Сковорода, I, 437), поэтому каждый рожден к исполнению общей (служение Богу) и частной должности (один к земледелию, другой к богословию и т.д.). Контекст Сковороды вводит еще один уровень объяснения причин омертвления героев Гоголя: утрата высших ценностей, подчинение человека низким страстям и "задорам" - следствие забвения своего предназначения на земле, своей "должности" перед Богом.

Так укрупняется тема предназначения и должности человека, которая звучит в поэме. Она разворачивается в двух планах - эмпирическом и трансцендентном. Эмпирический план предстает в нравоописании помещицкой и чиновничьей жизни, увиденной сквозь призму христианского "домостроя", его норм и требований. Метафора "душевного хозяйства" вырастает на этой проповеднической почве (ср. слова Муразова о том, что без благополу-

ройства душевного имущества *"не устроится благоустройство и земного имущества"*). Трансцендентный план темы рождается на мистической почве и прямо звучит в авторских суждениях в I томе и учительном слове праведников II тома. *"Задоры"* и *"ничтожные страстишки"* уводят человека от *"великих и святых обязанностей"*, от того предназначения, которое определяется *"высшими начертаниями"*, от того, что суждено совершить им *"земное великое поприще"*, потому что *"есть страсти, которых избрание не от человека. Уже родились они с ним в минуту рожденья его в свет"*. С выбором прекраснейшей страсти в I томе связана и возможность обретения высшего счастья - тогда *"растет и десятирится с каждым часом и минутой безмерное его блаженство, и входит он глубже и глубже в бесконечный рай своей души"* (VI, 242).

Если в I томе эта тема звучит еще приглушенно (программа *"святых обязанностей"* здесь не развернута), актуализируясь в основном за счет связей с *"домостроем"* и мистическим учением о страстях, то во II томе поэмы тема труда, предназначения и должности, возрождающих человека, занимает центральное место. Например, биография Чичикова в I томе и его исповедь во II демонстрируют, чем оборачивается ложный выбор пути (*"береги и копи копейку"*), отклонение от дарованной натуры. Муразов: *"Пред собой стали виноваты - перед богатыми силами и дарами, которые достались вам в удел. Назначенье ваше - быть великим человеком, а вы себя запропастили и погубили"*. Любопытно, что в романе, который возит с собой Чичиков (*"Герцогиня Ла Валлиер"* Жанлис) речь идет о пагубности страстей: *"Человек пылкий, который предается стремлению движений своих, будет вечно жертвою энтузиазма; если сила его не умеряет его склонностей, не обуздывает страстей его, то она еще более даст им власти - и тогда он останется побежденным той самой силой, которая могла его возвысить и сделать свободным"*

(Герцогиня Ла Валиер, соч. госпожи Жанлис. Пер. К.П.Шаликова: В 4-х ч. М., 1816-1816. Ч. I. С. 17). Это место энтузиаст-Чичиков прочел, и только.

Потребовался прямой упрек и катастрофа, потрясшие Чичикова и пробудившие его природу: она *"темным чутьем стала слышать, что есть какой-то долг, который нужно исполнять человеку на земле"*. Контекст этих мотивов ориентирован на христианское учение о предопределении и свободе выбора. С этим же кругом мотивов соотносится мотив "внутреннего человека", который сопутствует Тенетникову и объясняет причину болезни его души.

Таким образом, религиозно-учительный концепт "мертвая душа" выводит нас к широкому контексту учительной типологии человека, подключающей к контексту "грешника" (в том числе "великого грешника"), внешнего, плотского человека, к евангельским и религиозно-мистическим представлениям, которые определяют важнейшие черты нравственного мира поэмы, кристаллизуясь в стиле, принципах изображения, открытых символических мотивах. Движение Гоголя через 'мертвое' к 'живому' = 'христианскому' родственно апофатическому пути познания божественного, к которому склонялась православная мистика, трактующая темную "бездну" в самой природе божественного. Этим, вероятно, порождается ощущение идеологической двойственности Гоголя, его "дьявольской" темноты.

Поэтому очевидно, что последняя правда о мире и человеке Гоголем не сказана, что его человек, пользуясь удачным определением М.Десницкого, "есть такой таинственный сосуд, который вмещает в себе и тайны наружного, видимого мира, и тайны внутреннего, невидимого"³⁶. Это связано, как представляется, и с тем, что учительная семиотика Гоголя пытается, как мы уже отмечали, подчинить и преодолеть (рационально классифицировать) мифологическое начало, которое утверждает себя в плане

семантики. Гоголевская мифологизация оказывается шире учительной логики нравоописательного типа. Мифологизм проявляет себя на уровне тропов³⁷, которые, с одной стороны, служат риторическим задачам учительного изображения, а с другой - их семантика (особенно в развернутых конструкциях) превышает задачи учительного изображения в силу своей избыточности и вступает с ними в некоторое противоречие (если еще учесть, что сравнения далеко не всегда возвращаются к исходной точке, размыкая тем самым предмет в 'иной' мир, срачиваясь с ним в единый гротескный организм).

Мифологизацию поддерживает персонификация (переходящая иногда в персонализацию), которая превращает в самостоятельный субъект предметный, природный мир, делая его "действующим лицом". Чаще всего персонификации подвержены метонимии персонажей (ср.: "... и запах, и Петрушка - в равной степени действующие лица"³⁸). Самостоятельность "запаха" Петрушки, "сабли" Чичикова, *"ездившей по дорогам для внушения страха во-рам"* и т.п., придают миру двойственный мифологический характер. В то же время такое вычленение на уровне учительной семиотики замещает персонажа по эмблематическому принципу: "дурной" запах - это эмблема Петрушки (а через него - Чичикова), как и сабля, шкатулка, "колесо" - ряд эмблем Чичикова. В результате этих сложных отношений идет постоянный процесс переименования признаков мира и персонажей, чреватый мифологизацией, каждый раз обновляющейся в структуре все новых и новых связей. Порождается мифологизация тропическими конструкциями, которые разрушают границы между живым и мертвым, одушевленным и неодушевленным, человеческим и нечеловеческим. Важную роль при этом играет метонимия, которая осуществляет свободный обмен и отражение признаков разных семантических классов, срачивая все что ни есть в одно гротескное тело. Одним

из приемов такого обмена является принцип зеркального отражения и трансформации.

Мифологизмом (не только христианским) питается и антропоморфность пространства. Логика мифа предстает как внеположная ценностному сознанию учительной риторики. Гоголевская мифологизация утверждает глубинное родство человека и "вещества", его таинственную связь с хтоническими первоосновами бытия, с тем его состоянием, которое отмечено пограничностью существования в нераздельном единстве жизни-смерти. Поэтому мифологизация, просвечивающая сквозь учительную систему, размывает ее четкие оценочные контуры и прагматику.

Мифологично и само пространство, которое организовано по образу преисподней, страны смерти и наиболее отчетливо локализуется в традиционных мифологических метафорах "гостиницы", "ямы", "ворот" и "темноты"³⁹. Маркирована мифологической семантикой сама композиция "путешествия", дающая 'входы/въезды - выходы/выезды', 'спуски - подъемы'⁴⁰, ритмическое чередование "света" и "темноты". Эти мифологические переходы отмечены "дверьми", "воротами", "коридорами", выполняющими функцию границы и 'адской пасти' преисподней (Чичиков *"вступил в темные <...> сени, от которых подуло холодом как из погреба"*, *"...бричка <...> опустилась, как будто в яму, в ворота гостиницы"*, *"Колымага <...> повернула в темный переулок <...> и ворота, разинувшись <...> проглотили <...> это неуклюжее дорожное произведение"* и т.д.). Им же сопутствует, как правило, "ключник" (в прямом изображении либо в плане сравнения, его вариантом является "будочник" с алебардой), который прочитывается как 'привратник мертвого царства'⁴¹. Таков Плюшкин - "ключник" огражденного "вымершего места" с "главными воротами" и "замком-исполином" (ср. также мотивы "ключницы" в тропеических конструкциях), он же - "хозяин", "собака", "паук", "сторож, хранитель и владе-

тель". Плюшкин предстает не только "мертвой душой" в религиозно-учительном смысле, но и хтоническим персонажем, воплощением мифологического образа смерти. Его завершающее положение в "путешествии" Чичикова может прочитываться не только как очередная ступень деградации помещиков, но как повтор, эксплицирующий мифологическую семантику 'смерти' всего предшествующего изображенного мира и помещиков (тем более, что его "биография" включает в себя мотивику остальных помещиков).

Плюшкин как образ смерти - двойник Чичикова (ср. уравнивающие их мотивы - шкатулка Чичикова = "куче" Плюшкина, оба грозятся Страшным судом), но Плюшкин - вариант 'пожирающей смерти', а Чичиков - 'смерти рождающей'. Встрече этих персонажей сопутствует отмеченная литургическая мотивика "хлеба" (ср. также фамилию, образованную от "плюшки" - хлебного изделия) и "вина", "тьмы" и "света", которые подчеркивают инициальную роль "путешествия" Чичикова (в следующих главах меняется статус Чичикова, он становится "миллионщиком" и попадает на бал, который в черновых набросках явственно прочитывался как травестийный вариант "рая", парафразирующий мотивику райских цветов и запахов). Литургическая мотивика, связанная с 'воскресением' (учтем, что 'хождение' Чичикова начинается в воскресенье), у Гоголя появляется не в первый раз - сю отмечены "Нос" и "Тарас Бульба"⁴². Особым вниманием к литургической символике отмечены выписки Гоголя из святых отцов начала 40-х гг., которые он использовал в "Размышлениях о Божественной литургии".

Двойственный, пограничный характер мира ('смерть-жизнь') дает себя знать и в "чудесности" поэтического мира, который по-барочному наполнен раритетами, сенсационностью, различными формами странного и необычного: чудесная шарманка Ноздрева, "голубая" кобыла, "нимфа с

такими огромными грудями, каких читатель <...> никогда не видывал", поле, усеянное зайцами так, что и "земли не видно", пруд, в котором "водилась рыба такой величины, что два человека с трудом вытаскивали штуку". "Арбуз" на колесах, "медведь на плечах" и т.п. гротескно удваивают мир, создавая реальность, сопоставимую с чудесным миром этнографических утопий, мифологических 'иных' стран. Двойственность мира объединяет "блинчики" Коробочки и "сухарик" Плюшкина, растительную силу ноздревских бакенбард и "деревянное" лицо Плюшкина. Жизнь и смерть переходят здесь друг в друга, создавая одновременно и чудесность и тревожность "раритетной" реальности мифологического бытия, проглядывающего сквозь социальный космос. Одним словом, в "Мертвых душах" сходятся и взаимодействуют различные мифологические системы и языки, предельно усложняя мифопоэтическую картину мира и ее смысловую иерархию.

Парадигма путешествия разворачивается как постепенное приближение к сущности мира, раскрывая ее как 'темное' и 'светлое, светоносное' начала. В этой схеме авантюрных путешествий Гоголь следует не только барочному плутовскому роману, с которым поэма в большом родстве, но и обширной традиции религиозно-аллегорических романов путешествий, прежде всего таких, как "Странствование пилигрима" Дж. Бэньяна, "Лабиринт света и рай сердца" Я.Коменского и многие др. Мотивы блуждания и лабиринта в поэме Гоголя, ироническая аффирмативность повествователя обязаны своим происхождением этой древней традиции, которая особенно активно развивалась в XVIII веке в России. В связи с этим следует подчеркнуть особую роль цвето-световых мотивов в поэме, которые преломляют мистическую метафизику света⁴³. Обыденному пространству, в котором даны смешанные, тусклые цвета и смешение света и темноты, противопоставлено описание губернаторской дочки, представленной

воплощением естественности, чистоты и светоносности. Это персонаж иного иерархического уровня. В ней примиряется чувственное и сверхчувственное (в черновых отрывках она определяется как *"Гармония"*, небесное явление и т.п.). Гностическая семантика света как духовного блага, как познания сущего и как просветление "темноты" познающего просматривается во встречах Чичикова с губернаторской дочкой⁴⁴. Эти встречи отмечены исключительными чувствами Чичикова, предстающими симптомами его предкризисного состояния. Особой значимостью наделяется встреча в дороге. На грешника Павла Чичикова, подобно тому как в дороге на Савла-Павла, нисходит свет благодати, который на какое-то мгновение преобразует героя, рождая в нем ранее незнакомые переживания. Ситуация на балу усиливает этот эффект - он становится чуждым этому миру. Символику света (искусственное освещение, свет свечи, дневной свет, солнечный свет, просвещение и т.п.) Гоголь широко использует еще с "Вечеров", эксплицируя затем ее мистическую семантику в "Выбранных местах".

ПРИХОД АНТИХРИСТА

Все сказанное выше обнаружило отдельные нарративные и сюжетные аспекты формулы "мертвая душа". Как формула она появляется в определенных сюжетах и в определенном месте. Иначе говоря, речь должна идти о *топосе*⁴⁵. Обычно формула либо ее смысловой эквивалент возникает, как уже было видно, в связи с греховной ситуацией (забвение, отпадение от Бога, жизнь вне Бога). Так, например, в "Слове о Житии и учении отца нашего Стефана" призыв к обращению ("О братие! обратитесь <...> к Господу Богу <...> верою, покаяньем, крещеньем, обращением обратитесь!") завершается объяснением указанной формулы: "Горе же есть <...> еже умерти человеку

душевною смертью <...> смерть грешнику люта есть <...> душевная смерть". Формуле сопутствует круг устойчивых мотивов - обращения, обличения, мотив казней Божиих ("еще ли не обратитесь, оружие свое оциститъ<...> и в нем уготова съсуды смертныя"⁴⁶), покаяния и преображения, - организуя тем самым определенную сюжетную структуру.

Кроме того, в сюжетных текстах этот топос связывается, как правило, с легендарной кризисной схемой - сюжетная судьба персонажа выстраивается по триаде: падение, кризис, перерождение. Перерождение представало как "воскресение из мертвых", поскольку человек, нарушивший высшие заповеди, - "мертвец". Продуктивной параллелью к композиционному и метафорическому строю "Мертвых душ" может послужить кризисное "Житие св. Нифонта", соединившее в себе композиционную схему "путешествия/хождения", кризисную биографию/"икону" грешника, символический план видений и развернутые притчеобразные поучения, т.е. структурные слагаемые гоголевской поэмы. Описание перерождения "мертвеца, погубившего душу"⁴⁷, напрямую связывается с мотивом движения, с реальной дорогой персонажа и религиозной метафорой пути. В дороге он обретает высшие тайны жизни, наблюдая различные воплощения человеческих пороков (скупец и пр.), постепенно преображаясь и приобретая апостольские черты Павла, на кризисную судьбу которого проецируется сюжет Нифонта. Видения, которые посылались Нифонту, придавали "земной" жизни символический "вертикальный" смысл, сопрягая "землю" и "небо" всеобъемлющей причинно-следственной связью. Постигание этих связей составляет высшую тайну бытия.

Отмеченный комплекс смыслов разворачивается в "Мертвых душах" на уровне символического подтекста, выстраиваясь в целую систему универсальных мотивов. Взаимно поддерживая друг друга своим системным единством, они создают и объективируют "символический сю-

жет" поэмы. Он воспроизводит эсхатологическую ситуацию, которая возникает как следствие конкретной несправедливой жизни и как логическое завершение общечеловеческих "заблуждений". Этим обстоятельством определяются разнообразные диалоговые формы обращения, обличения, пророчества, разворачивающиеся между автором и предметом изображения, а также читателями. По мере развития сюжета эти формы приобретают все большую напряженность и все больше пронизываются пафосом древней культуры, ее стилистикой, традиционной метафорикой (*"И во всемирной летописи человечества..."*), находя своеобразное завершение в конце XI главы: *"К чему таить слово? Кто же, как не автор, должен сказать святую правду? Вы боитесь глубоко устремленного взора... А кто из вас, полный христианского смирения, не гласно, а в тишине, один, в минуты уединенных бесед с самим собой, углубит вовнутрь собственной души сей тяжелый запрос..."*.

Своеобразие поэтического мышления Гоголя заключается, как уже отмечалось выше, в том, что символические мотивы варьируются одновременно в двух полярных контекстах - сакральном и комическом. Но в отличие от петербургских повестей в поэме по мере движения сюжета к финалу сакральные мотивы обретают все более серьезное звучание (начиная с главы о Плюшкине), чему способствует и пророческая позиция автора. Мотивы Страшного суда, Гоги и Магоги, воскрешения мертвых, всеобщего страха, Антихриста и др. выступают метонимическими элементами одного сюжета, эсхатологического. Гоголевский смысл устремлен к иерархической организации, восходя от эмпирического к универсальному и библейскому. Мифопоэтические значения приобретают различные детали, знаковый характер которых подчеркивается, помимо прочего, повтором и "крупным планом" их подачи.

Обратим внимание лишь на одну из них. Звуковым атрибутом Чичикова является "трубный" звук его носа -

"нос его звучал, как труба" (VI, 10), и это *"невинное достоинство"*, как подчеркивает повествователь, *"приобрело, однако же, ему много уважения со стороны трактирного слуги"*. Эта деталь, прочитанная локально, может обозначать солидность персонажа, на которую и реагирует трактирный слуга. Но у Гоголя, как правило, значимые детали затушевываются повествователем вплоть до фиктивной десемантизации либо читателю предлагается явно неполное объяснение. В данном случае подчеркивание *"невинности"* и сам акцент на такой детали заставляет читателя предполагать обратное. Трубный звук чичиковского носа в сложной системе смыслообразования становится важной деталью, приобретающей потенциальный символический смысл за счет интротекстуальных и интертекстуальных связей. Этот мотив *"замыкается"*, и далеко не случайно, репликой в разговоре двух дам, состоявшемся буквально перед появлением мифсмы Чичиков - Наполеон - Антихрист: *"...он негодный человек, негодный <...> он совсем не хорош, совсем не хорош, и нос у него <...> самый неприятный нос"* (VI, 182). Повтор и подача детали *"крупным планом"* переводят ее в знак (по черновым редакциям видно, что Гоголь ее тщательно отработывал). Важно, что она появляется в тесном контексте с другими значимыми определениями Чичикова: дважды его называют *"прелестником"* (одно из определений дьявола, Антихриста, у которого, кстати сказать, нос - деталь значимая - длинный и кривой, т.е. также неприятный), во всех упоминаниях сопутствует ему мотив страха и смерти, здесь же появляется травестийный мотив *"мессии"* - избавителя от смерти (Чичиков - Ринальдо Ринальдини кричал: *"Нет, <...> они не мертвые, это мое <...> дело знать, мертвые ли они или нет, они не мертвые, не мертвые <...> не мертвые"*).

Символическое значение гоголевских деталей находит аналогию и возможное объяснение в технике киномонта-

жа. В частности, С.Эйзенштейн⁴⁸ показал значение крупного плана как метонимии, а ситуации в целом как тропа. Метонимия в определенном контексте превращается в сюжетную метафору. Так подается деталь и у Гоголя. В литературе и средневековой культуре в целом "труба", "трубный" звук - семантически и стилистически маркированные слова, и входят они прежде всего в сакральный контекст: 1) в ситуацию, знаменующую второе пришествие, воскресение мертвых и начало Страшного суда; 2) в систему тропов - определений сакрального персонажа апостола Павла: "божественный Павел, златобисерная и обрадованная труба христианства, вопиет и глаголет"⁴⁹; "труба Вселенной, Павел наш <...> трубным гласом возбуждают спящих на земле и мертвых"⁵⁰. Ср. одно из ранних сравнений Гоголя в письме к Жуковскому от 10.09.1831 г.: *"Пушкин как ангел святой <...> воззвал голосом трубным ко мне"*.

С другой стороны, эти реалии входят и в смеховой (сниженный) контекст, в котором связываются с "носологической" традицией и с вполне определенными фигурами - плутом и дьяволом. Например, любопытное преломление этой детали находим в барочном плутовском романе Гриммельсгаузена "Симплициссимус": на шабаше "трубил дьявол через нос, так что раздавалось по всему лесу"⁵¹. Таким образом, эта деталь (одна из многих) в системе других деталей и мотивов позволяет почувствовать символические "мерцания" и в структуре персонажа (включая его в полярные парадигмы), и в самой сюжетной ситуации.

Актуализация этих факультативных смыслов в поэме проходит на глубинных уровнях подтекста. Смысловая энергия, образующаяся в поле многообразных пересечений, возрастает по восходящей и "замыкает" открытыми сверхсмыслами подспудную символизацию. Так, мотив "Страшного суда" несколько раз открыто всплывает в не-

скольких главах. Опорной точкой развития этого символического мотива служит прямое его обозначение в VI главе (*"На Страшном суде черти припекут тебя..."*), грозит Страшным судом кузнецам-"отъявленным подлецам" Чичиков перед бегством из города. Перед этим Собакевич уже ввел отмеченный выше мотив "Тоги и Магоги" и "хриstopродавцев". Переплетаясь с развитием других мотивов (например, важна оппозиция "язычники - христиане", указание на зараженность масонским мистицизмом и др.), они в IX и X главах теряют свой комический смысл.

Знаменательна интерпретация одной из дам ночного визита Чичикова к Коробочке и немотивированное ощущение страха и "погибели", которое она при этом испытала: *"вдруг в глухую полночь" "раздается в ворота стук, ужаснейший"*, Чичиков, как разбойник, *"вооруженный с ног до головы вроде Ринальда Ринальдини"*, является к Коробочке за мертвыми душами. Рассказ Софьи Ивановны и неординарная реакция всего города на известие о мертвых душах и внезапной "акции" Чичикова перекликаются с ситуацией, которую характеризует апостол Павел: "День Господень так придет, как *тать ночью*. Ибо, когда будут говорить: "мир и безопасность", тогда внезапно постигнет их пагуба <...> Но вы, братия, не во тьме, чтобы день застал вас, как тать" (I Фессал., 5:2-4). Город N. как раз и оказался "во тьме", любезно приняв "чужое" за "свое". Неожиданная весть о мертвых душах всколыхнула этот мертвенно спящий город. Все пришло в движение. Ритм повествования, повышенная его глагольность, ранее не известные жизни этого города ощущения и явления создают картину сверхисключительную: *"Город был решительно взбунтован; все пришло в брожение <...> оказалось, что город и люден и велик, и населен как следует. Показался какой-то Сысой Пафнутьевич и Макдональд Карлович, о которых и не слышно было никогда; в гостиных заторчал*

какой-то длинный, длинный, с простреленною рукою, такого высокого роста, какого даже и не видано было. На улицах показались крытые дрожки, неведомые линейки <...> страх прилипчивее чумы и сообщается амиг. Все вдруг отыскиали в себе такие грехи, каких даже не было". Впоследствии ощущение страха, осознание своих грехов, первые вопросы, обращенные к себе, намекающие на пробуждение совести, завершающиеся по древней логике "судом совести" в предсмертный час⁵², внезапная смерть прокурора, предстоящая в контексте древнего топоса смертью грешника, - все эти моменты раскрывают грани символического сюжета. Непосредственно после этого описания в X главе конкретней и значимей звучат эсхатологические мотивы, в мареве мифотворчества открыто звучит параллель Чичиков - Наполеон - Антихрист. Подтекст мотива "Тоги и Магоги"⁵³ замыкается с "предсказаниями одного пророка", который *"возвестил, что Наполеон есть Антихрист и держится на каменной цепи, за шестью стенами и семью морями, но после разорвет цепь и овладеет всем миром"*. Все обозначенные параллели корреспондируют с темой переписи, о которой в словаре В. Даля сказано: "Перепись народная от антихриста, для взимания дани с живых и с мертвых"⁵⁴. Так трактовала ее раскольничья традиция.

В повести о капитане Копейкине звучат, как показала Е. Смирнова, библейские мотивы "пагубного Вавилона"⁵⁵, сама же повесть интерпретирует через библейский претекст город N. (следует соотнести с этими мотивами и мотив "Содома и Гоморы" в черновых набросках). Иначе говоря, в последних трех главах I тома происходит наращивание символических смыслов, которые пронизывают буквально все уровни повествования. Это становится возможным, как уже отмечалось, благодаря тому, что чичиковская акция, разворачиваясь как тематический повтор (затрудненный), после его прекращения (завершения сделок) становится не предметом изображения, а предметом

толкования, дешифровки, т.е. символическим/притчевым текстом.

В обозначенную структуру топоса входит и легендарная кризисная модель, на нее ориентирована сюжетная судьба Павла Чичикова. Кризисные мотивы сопутствуют Павлу Чичикову уже в I томе, подготавливая во II томе открытый кризисный момент: арест, заключение в тюремный чулан и саму исповедь. Предназначение Чичикова - *"быть великим человеком"*, в *"холодном его существовании заключено то, что потом повергнет в прах и на колени человека пред мудростью небес. И еще тайна, почему сей образ предстал в ныне являющейся на свет поэме"* (VI, 242). Чтобы подкрепить образ такого масштаба, причастного своей судьбой к сакральным тайнам бытия, Гоголь использует в построении сюжета Павла Чичикова легендарный язык описания, завуалировав его иронией и трагедийными формами. Структура персонажа и его судьба проецируются на две полярные парадигмы - кризисный сюжет апостола Павла и сюжет Антихриста⁵⁶. Словесная стихия, сопутствующая Чичикову, пронизана древней стилистикой и формулами. Его "биография" (XI гл. + следующие "деяния"), с одной стороны, соотносится (трагедийно) с житием, а с другой - с легендарными "биографиями" Антихриста, который "родится кроток, тих, любезен <...> ненавида неправду, ненавида мзды, седины почитая <...> нищелюбив, милостив, даже и чудеса сотворит <...> мертвых восставляя, вдовицам помогая <...> любяй всех"⁵⁷ и т.д. Затем Антихрист сбрасывает с себя маску благочестия и обнаруживает анти-Христову сущность. Эти определения и перевоплощения соотносятся с аналогичными в "биографии" Чичикова, который вначале тих, угодлив, возлюблен учителем, повыходником (ср. мотив всеобщей любви в основном повествовании и его инверсию), которых потом и обманывает (*"Эх, Павлуша! вот как переменяется человек! Ведь какой был благонравный, ничего*

буйного, шелк", "Распустили слухи, что он хорош, а он совсем не хорош...", "наш-то смиренник, приезжий-то наш, каков, а?"), ненавидит "мзды" ("Это наш долг, наша обязанность, без всяких возмездий мы должны сделать!"). Маска Антихриста (как лже-Христа) прочитывается в этом контексте в речевом поведении Чичикова и за пределами его биографии ("Из одного христианского человеколюбия хотел: вижу, бедная вдова убивается, терпит нужду" - VI, 54; "...вижу - почтенный, добрый старик терпит по причине собственного добродушия" - VI, 128 и т.п.). Сопутствуют Чичикову и другие мотивы Антихриста - мотив ложного "воскресения мертвых", мотив письма, сигнализирующий о приходе Антихриста ("Случись же так, что, как нарочно, в то время <...> пришли к губернатору разом две бумаги. В одной из них содержалось, что <...> находится в их губернии делатель фальшивых ассигнаций... Другая бумага содержала в себе отношение <...> о убежавшем от законного преследования разбойнике <...> Эти две бумаги так и ошеломили всех" - VI, 194-195. Ср. в тексте об Антихристе: "Тут им письмо святое даст предостережение, как будет Антихрест"⁵⁸), и др.

В Павле Ивановиче Чичикове наиболее полно воплотилась двойная природа мира, его живое и мертвое начала. Сквозь полярные парадигмы грешника Савла-Павла и Антихриста прочитывается глубинная мифологическая семантика плута, как "образа обновляющей смерти"⁵⁹, как двойника культурного героя. Скупая 'мертвое' мира, он тем самым способствует его преображению. Благодаря Чичикову, как носителю и образу смерти, пробуждается мертвый город, а смерть прокурора, причиной которой он является, обнаруживает в нем душу, и в этом смысле Чичиков предстает 'спасителем' мира, отчуждая от него мертвое и пробуждая живое. В этом, вероятно, и заключена одна из тайн, "почему сей образ предстал в <...> поэме". Перспектива на будущее преобразование и, соответственно,

ориентация на легендарный кризисный сюжет определили монографичность изображения Павла Чичикова. Его "житийная" биография, соединенная с композицией 'дороги', 'пути' (которая составлена из эпизодов и сцен, поданных крупным планом), ассоциируется с иконографией - "средник" (Чичиков) в сочетании с "клеймами" (помещики, город N.)⁶⁰. Кстати, именно так построено кризисное житие св. Нифонта, который в конце "пути" становится во всем подобен иконе апостола Павла.

Пафос преображения, "воскресения из мертвых" поддерживается и символическим "небесным" финалом I тома, который в связи с древнерусским "сюжетом" становится особенно логичным: после мотивов Страшного суда, пророческих откровений автора пространственное перемещение вверх как бы переключает регистр с "низового" яруса действительности в "верховой" и может быть воспринято как чудесное "вознесение" души, "птицы-тройки", освобождающейся от всего земного. Как отмечает В. Сахаров⁶¹, "представление человеческой души птицей - очень обыкновенный мотив в сказаниях; в западной христианской символике птицами всего чаще изображаются души чистилища", что вполне соотносится с символическими смыслами в поэме, в которой идея чистилища, как и в некоторых древних памятниках, сливается с идеей "пути" (ср., например, "Путешествие пилигрима" Джона Буньяна и др.). *"Вытянутые линии"* ассоциируются с Млечным Путем, ведущим в рай: души отправляются в рай по Млечному Пути либо в образе птиц, либо на борзых конях. Воздушный полет - один из способов преодоления границы, отделяющей сакральный мир от обыденного (см., например, "Хождения Агапия в рай"). Эти особенности финала в ряду других дают основание увидеть во II томе принципиально иной тип пространства.

Символичность финала поддерживается и другой символикой: *"и вон она понеслась <...> И вон уже видно вдали,*

как что-то пылит и сверлит воздух <...> 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?" (VI, 247). В данном контексте мотив молнии связан с традиционной религиозной символикой. Как отмечает М.Десницкий, событие воскресения совпадает с явлением "сына человеческого на небеси", который "якоже молния, исходящая от востока и простирающаяся до запада, придет в мир сей, на землю" суд судить. Не потому ли созерцание "Божьего чуда" сопряжено у Гоголя с мистическим ощущением ужаса и от молнии, и от движения, и от неведомой силы апокалиптических коней?

В обыденном Гоголь открывает катастрофический смысл, завершая сюжет пограничностью ситуации, которая в равной степени может разрешиться и гибелью и преображением. Абсолютными нравственными ценностями поверяются явления не вопиющие и не исключительные, как, например, они предстают в "Путешествии из Петербурга в Москву" Радищева, а обыкновенные, средние, ставшие нормой жизни, а оттого более губительные. Насколько острым было ощущение современности, говорит и II том, задачи которого были уже иные, но в финале дошедших глав вновь открыто звучат эсхатологические мотивы, вновь речь идет об Антихристе, "который и мертвым не дает покоя". Вновь звучит, но теперь открыто и прямо, призыв к преображению и исполнению долга в речи князя, пронизанной стилистикой и мотивами апостольского послания Павла, речи, обращенной через голы персонажей ко всем гражданам России.

* * *

Таким образом, анализ реализации в текстовой структуре поэмы заглавия и темы "мертвой души" даст возмож-

ность почувствовать важнейшие особенности гоголевской эстетики слова и нравственного мира поэмы, их теснейшую связь с древнерусской культурой и традициями иного порядка. Обозначенное соотношение заглавия с системой "текст - контекст - подтекст" позволило наметить сложные механизмы символического смыслообразования. Важно заметить, что религиозная идеология, инспирировавшая специфическое воплощение темы "мертвых душ", и особенности поэтики не предстают системой замкнутой и монолитной - символические значения соотносятся с довольно широким культурным контекстом, трансформируя при этом элементы гностической традиции и апофатического богословия. Семантическая многозначность и сложность структуры поэмы определяется взаимодействием религиозно-учительной и мифопоэтической систем. Но при всем этом заметна отчетливая ориентация на дискурсивные возможности евангельского слова и ортодоксальной религиозно-учительной культуры. Эта ориентация обозначила возможность более прямого и открытого перехода от художественной к духовной прозе.



ГЛАВА IV

ОТ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ К ДУХОВНОЙ

Общая динамика Гоголя представляет собой переход от художественного творчества к творчеству духовному. Подобная схема движения хорошо известна романтической культуре и прежде всего немецкой, породившей феномен религиозного отречения, описанный В.Жирмунским¹. Поиски синтеза художественного творчества и религии в 40-е гг. обозначены прямым выходом Гоголя на учительную стезю. В начале 40-х гг. он активно продолжает свое религиозно-нравственное самовоспитание, пытаясь придать ему системный характер, чтобы затем, исходя из личного опыта, распространить его на своих знакомых и на массовую Россию. Уже книга выписок из святых отцов и духовных писателей, составленная не позднее 1843-1844 г., свидетельствует об основательности задач писателя. Это тот материал, который составил идеологический подтекст II тома и лег в основу "Выбранных мест из переписки с друзьями". Процесс открытого взаимодействия поэтической системы с религиозно-учительной идеологией представлен во II томе "Мертвых душ". Те смысловые уровни текста, которые ранее предполагали контекстуальное прочтение, во II томе получили эксплицитное и рациональное выражение. Несмотря на отмечаемое исследователями усиление мистицизма Гоголя в 40-е гг., следует заметить, что в равной (если не в большей) степени усиливается его рационализм, наполняющий апофатическое сознание Гоголя четкостью социально-нравственной док-

трины. Восприятие мира как "могилы", как страшной, пугающей пустоты соответствует аналогичным переживаниям своего душевного состояния, в которых иррациональная темная стихия рождает бесчувствие и тревогу. Эмоциональное и рациональное вступают в драматическую борьбу, итог которой известен. Гоголь стремится рационально, волевым усилием утвердить и внести "свет" в мир и собственную душу. Отсюда идеи насилования воли, звучащие во II томе поэмы и в "Выбранных местах", соотносящиеся с ключевыми положениями не только православной аскетики, но и масонской мистики². Напряжение этой борьбы рождает гоголевскую психотехнику (в исходной точке рациональную) мистического просветления и экстаза, вбирающую опыт самопознания и самоусовершенствования масонства, западной и восточной аскетики. Сосуществование "темного" и "светлого" оборачивается гиперболическими формами проявления "светлого" начала, что неслучайно провоцировало в окружающих недоверие и подозрительность. Гоголь начинает рационально реанимировать "мертвый" аспект мира и человека: вносит в мир "церковь", сияющую своими куполами (во II томе), в "Выбранных местах" Церковь готовится *"засиять светом на всю землю"* и *"насквозь высветлить человека"*, находит во II томе персонажей, осиянных небесными лучами, и весь мир II тома наполняет райским и весенним "светом", в "Выбранных местах" монарха наделяет признаками Бога-Отца, распространяющего свет и любовь на своих граждан, пытается развернуть целостное нравственное учение о "должности" человека и т.п. Везде и всюду он пытается обнаружить уже существующие приметы "небесного града" или "ступени", ведущие к нему. Весь пафос Гоголя 40-х гг. устремлен к "Светлому Воскресению". Однако сквозь эту рационально-утопическую, волевою проекцию невольно прорывается "Египетская тьма" России (*"Все глухо, могила повсюду. Боже! пусто и страшно становится в Твоем мире!"* - VIII, 416) и самого Гоголя (*"соотечественники!"*

страшно!.. Замирает от ужаса душа при одном только предсказании загробного величия <...> Стонет весь умирающий состав мой, чуя исполинские возрастания и плоды, семена которых мы сеяли в жизни, не прозревая и не слыша, какие страшилища из них подымутся" - VIII, 221). Две полярные парадигмы - "небесный град" и "земной град" (восходящие к Августину), традиции исихазма, аскетики, "внутренней церкви" и социального, деятельного христианства - Гоголь пытается объединить в одну. Отсюда рождается ощущение эклектизма, который формируется под влиянием не только православных традиций, но и под влиянием идей протестантизма, католицизма, пиетизма и т.п. Стихийность и естественность душевно-духовного самочувствия Гоголя не парализуют его творческую волю, а предельно обостряют ее возможности, реализуясь в литературной оформленности нового состояния писателя, почти уже монаха³.

ВТОРОЙ ТОМ "МЕРТВЫХ ДУШ": ДВИЖЕНИЕ К ПРОПОВЕДИ

Второй том "Мертвых душ" остался незавершенным. Вероятно, по этой причине он никогда не анализировался как некое жанровое целое. Однако при том, что отдельные звенья сюжета отсутствуют, ощущение сюжетной завершенности и даже исчерпанности II тома все-таки появляется. Оно формируется несколькими обстоятельствами: во-первых, общей архитектурой замысла и наличием I тома; во-вторых, особенностями жанровой организации, задающими законы восприятия дошедшего текста как целого, и, наконец, существованием "Выбранных мест из переписки с друзьями", которые тяготеют к I и II томам поэмы, образуя с ними как бы единую книгу творений Гоголя.

Во II томе перед читателем открывается иное видение мира, иные принципы художественной образности, кото-

рыс определяются поиском позитивных начал русской жизни, путей и способов достижения национальной гармонии, положительного образа человека и моральной философии, объясняющей смысл и предназначение человеческой жизни. Специфику решения этих художественных задач, их жанровое оформление во многом определила авторская установка на жизнетворческую функцию текста. Текст Гоголя утрачивает свою художественную автономность, приобретая функцию текста дидактического, призывающего к подражанию образцам, к переустройству мира и преобразению человека. Резкое усиление дидактических и утопических тенденций II тома приводит к тому, что жанровая структура приобретает черты своеобразной развернутой проповеди с маркированным началом и концом "сюжета", с контрастной организацией его линий, которые соотносятся между собой как "образец" и "нарушение", с микрожанровыми проповедническими "инкрустациями", проповедническими темами, мотивами, стилистикой, с библейскими аллюзиями и притчевыми историями.

Рай, Божий сад и "новый монастырь"

Открывается II том пейзажным описанием российского "закоулка". Образ пространства явно превышает задачи натуралистического описания пейзажа и, подобно символическому финалу I тома, символичностью отмечает начало сюжета второго. Его описание ассоциируется с описанием утопических пространств, имеющих своим прообразом "земной рай". Важнейшей его приметой является граница, роль которой обычно выполняют естественные или искусственные ограждения - стены, труднопроходимые горы, лесные массивы и водные преграды⁴. Аналогичным образом отмечена эта граница и в "Мертвых душах": *"Как бы исполинский вал какой-то бесконечной крепости, с наугольниками и бойницами, или извиваясь на тысячу с*

лишим верст горные возвышения" (VII, 7). Во внутреннее пространство, *"как к неприступной крепости, нельзя было и подъехать отсюда"* (VII, 9).

Пейзаж отчетливо делится на две симметрические части, варьирующие в двух перспективах одно и то же пространство. Используются характерные для дидактических жанров средневековья движущаяся "высотная" точка зрения и принцип "обратной перспективы", позволяющие свободно комбинировать общий и крупный план за счет свободной смены ракурса. Весь описываемый мир буквально "возносится" к небу - горы *"великолепно возносились"*, деревья *"карабкались по всей горе, от низу до верху"*, церковь *"возносились выше всего"*. Эту 'вертикаль' пересекают природные "пояса"-ограждения (луга, рощи, за ними *"в несколько поясов зеленели леса; за лесами <...> желтели пески. И вновь <...> леса и вновь пески"*, затем *"меловые горы"*). 'Вертикаль' пересекается с горизонтальной перспективой. Такое пересечение создает своеобразный оптический 'крест'.

Огражденность "простора" особой границей, подробный перечень растительности, река, световая символика (восходящая к христианской символике, испытавшей влияние неоплатонической метафизики света), иконографические цвета, *"тишина"*, *"соловы"*, наконец, райская формула - *"вечное солнце"* - все это соответствует традиционной райской топологии, обозначая черты "земного рая". На это указывает и сакрализованный центр этого природного барочно-готического создания - им оказывается церковь с пятью куполами, которая *"возносились выше всего"*, *"казалось, висело на воздухе ничем не поддержанное, сверкавшее <...> золото"*. Ср., например, в "Житии св. Андрея Юродивого" сакральный центр в описании рая: "Престол страшный, он висел на воздухе, никем недержимый, пламень исходил от него"⁵.

В гоголевском описании можно увидеть черты древнего топоса, который обычно входил в проповеднические

жанры, утверждая разумность и красоту божественного миропорядка, он же составлял часть описания рая в апокрифических хождениях, видениях и других структурах с идеей нравственного пути, спасения и посвящения. Обе сферы применения топоса сходятся во II томе. Причем "апокрифическая" линия развития сюжета поэмы постепенно утрачивает свою художественную самостоятельность и подчиняется риторическому завершению целого, его проповедническим функциям. Но прежде чем рассмотреть это движение и переход, небезынтересно отметить еще одну важную параллель между гоголевским начальным фрагментом и традицией "монастырских" описаний. Можно предположить, что гоголевское описание не было одной лишь только игрой воображения, а, возможно, отталкивалось от некоторых конкретных источников⁶. Выразительной параллелью к гоголевскому пейзажному описанию может послужить, например, книга греческого протоиерея Константина Экономоса "Мегаспилеон, или великая пещера в Пелопонесе" (первый раз издавалась в 1840 г.), посвященная описанию монастырской жизни преподобных отцов. Начинается она с подробного пейзажного описания, затем описания монастыря и после этого - монашеской жизни. Описание конкретного пейзажа пронизано подспудной мифологизацией и символическими деталями, сакрализирующими этот тип пространства. Принципы его описания и целый ряд значимых деталей довольно близки к Гоголю ("совершенная недоступность" скалы, "горные хребты", "изобилие... благовонных... трав... цветов... деревьев", "множество сладкозвучных птиц", "ручей", "на половине высоты... горы расположена небольшая деревня", "путешественнику прежде всего встречается ограда - большая каменная стена от юга к северу", "на самом гребне скалы, над монастырем построен двухэтажный корпус и в нем храм во имя Вознесения Господня. Это здание защищено каменной оградой, с крепкою башней, а в небольшом отдалении находится другая баш-

ня, вооруженная пушкою", отмечена здесь и точка, с которой "особенно поразителен вид скалы, изрисованный линиями окон, дверей и балконов", и т.д.⁷).

Таким образом, художественное пространство II тома окружается сакральным ореолом, вызывая одновременно ассоциации и с "земным раем" и с "монастырем"⁸, утверждая красоту божественного миропорядка и предшествуя описанию праведников этого "простора". В такой перспективе и разворачивается сюжет, как детализация "тезис", детализация, которая последовательно развивает мотив "земного рая" и его праведников, мотивы "монастыря" в том специфическом смысле, в каком Гоголь применял это понятие ко всей России (*"Монастырь ваш - Россия"*).

Если в I томе сюжетно-композиционное строение вызывает ассоциации с апокрифическим "хождением" апостола Павла/Чичикова по 'аду', то во II организуется "хождение" по своеобразному 'раю'. Странствующий Чичиков последовательно включается в разного типа утопические пространства, которые находятся между собой в своеобразных "диалогических" отношениях. Впервые открыто появившийся в начале сюжета (*"Судьба назначила мне быть обладателем земного рая..."*, - говорит Тентетников), мотив "земного рая" затем проходит через остальные главы. Появляется этот утопический мотив не только у Тентетникова, но и у Костанжогло, Василия Платонова, в трансформированном пародийно-ироническом освещении у Петуха и Кошкарева.

Народный вариант утопии предстает в описании поместья Петуха. Неслучайно здесь сгущены фольклорные ассоциации и реминисценции⁹. Гостеприимство, гастрономическое изобилие, веселье и беззаботность, праздность, опозитизированные песней, изображают особый вариант полноты жизни и вызывают ассоциации со "Сказанием о роскошном житии и веселии" и другими сказочными утопиями, в которых "социальная утопия... окрашивается прежде всего стремлением наесться и напиться вволю"¹⁰.

Но этот вариант "полноты" жизни, спроецированный на фольклорно-мифологические утопические повествования, обнаруживает свою несостоятельность на фоне иных форм идеальной жизни.

Резко пародийно выстраивается утопия Кошкарёва, который озабочен, *"как привести людей к благополучию"*. Здесь уже видна полемика Гоголя с современными социальными утопиями, которая и даёт вариант антиутопии. Неслучайно здесь появляется пародийно вывернутый мотив "золотого века" - Кошкарёв *"ручался головой, что если только одеть половину русских мужиков в немецкие штаны, - науки возвысятся, торговля подымется, и золотой век настанет в России"* (VII, 63). Путь к "благополучию" своеобразен - Кошкарёв создаёт маленькое утопическое "государство" с целой системой учреждений, которые обеспечивают, по его мнению, *"органическое, правильное устройство хозяйства"*. В результате такого устройства - *"каша и никакого толка"*. Его описание имеет открыто обозначенный дидактический смысл: Кошкарёв *"нужен затем, что в нем отражаются карикатурно и видней глупости всех наших умников <...> которые, не узнавши прежде своего, набираются дури в чужих"* (VII, 67).

Этим "утопиям" противостоят пространства Костанжогло и Василия Платонова. Поместье Костанжогло находится на возвышении, отделено от других горами, "стенами" лесов (по дороге к деревне-*"городу"* Костанжогло *"три раза проехали, как сквозь ворота стен, сквозь леса"* - VII, 57). Этим описаниям сопутствуют мотивы веселья, света, радости, ликования, *"райского пения"*. Здесь же появляется мотив 'Божьего сада': *"Ни одна травка не была здесь даром, все как в Божьем мире, все казалось садом"*, - сказано о владениях Костанжогло (VII, 79).

Мотив 'Божьего сада' сопутствует и описанию поместья Платонова, которое располагается в *"прекрасном месте"*, в *"прекрасной роще"* с *"березовой оградой"*, *"оглашают всю рощу"* соловьи, *"тюльпаны желтеют в траве"*, *"между*

дерев мелькала белая каменная церковь", "цветущие сирени и черемухи бисерным ожерельем обходили двор вместе с оградой" ¹¹. Здесь же сад, обилие "разноцветных фруктовых квасов" (=божественному "нектару") и т.д. Слуг у Платонова (как и у Костанжогло) не было: "они были все садовники" (метонимический перенос райской метафоры с Платонова на "слуг"). Поэтика этого пространства соотнесена с "раем" и "золотым веком" - здесь "невольно вносилось в душу какое-то безмятежное приятное чувство. Так и отзывалось все теми беззаботными временами, когда жилось всем добродушно и все было просто и несложно" (VII, 91). С образом райского пространства соотносятся весенние мотивы и риторическое описание весны, выдержанное в соответствии с древней традицией и знаменующее во II томе "весну естественную, весну духовную", обновление природы и человека¹². Райским мотивам соответствует и культурная семантика имен персонажей.

Назначение человека и теология труда-поприща "управителей у Бога"

В прекрасном мире рая-сада, "Божьем мире" раскрывается высокое назначение человека - быть Творцом, земным аналогом божества и этим исполнять свой долг перед Богом. Обосновывают и раскрывают "философию дела" помещик Костанжогло и "миллионщик" Муразов, которые выступают идеологами и носителями религиозно-утопического учения о мире и человеке. Именно в описании Костанжогло и его усадьбы наиболее полно отразилась традиция религиозно-патриархальной утопии и учительного слова. Его деревня как "город какой, высыпалась она множеством изб на трех возвышениях, увенчанных тремя церквями, перегражденная повсюду исполинскими скирдами и кладами" ¹³. Появляется и фольклорно-утопический мотив: "... видно, что здесь именно живут мужики, которые гребут, как поется в песне, серебро лопа-

той". Вводится традиционный как для утопии, так и для проповеднической традиции, рисующей образ праведного человека, прием исключения/отрицательного сравнения (*"Не было тут английских парков и газонов..."* и т.п.).

Константин Федорович Костанжогло предстает хозяином-"землеведом" и окружен сакральным ореолом: *"Как царь, в день торжественного венчания своего, сиял он весь, и казалось, как бы лучи исходили из лица его"*. Подключается обычный для утопии прием мифологизации, устанавливающий отношения аналогии между утопическим правителем и божеством. "Царское" сравнение поддерживается царской семантикой имени¹⁴. Кроме того, такая аналогия создается высокими формульными определениями (*"изумительный муж"*) и совпадением функций Творца мира и человека - *"хозяина"*, который подобно сакральному персонажу *"блаженство всей земли сеет"*, он *"причина <...> творец всего"*, от него, *"как от какого-нибудь мага, сыплется изобилие и добро на все"*¹⁵.

Идеализация персонажей, связанных со сферой мирского труда, сориентирована на тип подвижников и проповедников. Мирские практики жизни, они выступают и как се 'учителя', совмещая в себе черты и функции духовных лиц. Они раскрывают в риторическом диалоге перед лицом "грешных" персонажей и читателей подлинный смысл жизни и путь к его обретению. Суть этого пути раскрывается в теме "труда", которая занимает центральное место в проповеднических обращениях Костанжогло и Муразова. Пожалуй, впервые в русской литературе категория труда получает такое многогранное и высокое звучание.

Проповедь Костанжогло совмещает в себе элементы ортодоксально-христианского представления о труде (труд в его трактовке приобретает, как и в позднем средневековье, теологический смысл) с элементами народных представлений об аграрном труде "как интегральной части круговорота природы"¹⁶. Как отмечает А.Гуревич, "земледелец

включен в природные ритмы, и отношение между людьми и природными явлениями мыслится в виде взаимодействия и даже взаимной помощи"¹⁷. Аналогичные представления отражены и в рассуждениях Костанжогло: *"Трудно, трудно. Но зато потом, как расшевелите хорошенько землю, да станет она помогать вам сама,- так это не то, что какой-нибудь миллион, нет, батюшка, у вас, сверх ваших каких-нибудь 70-ти рук будут работать 700 невидимых. Все вдесятеро. У меня теперь ни пальцем ни движут - все делается само собой"* (VII, 82). Последнее предложение варьирует широко распространенный мотив народных утопических легенд о странах типа Коксйн и Шларафенланд, восходящих к античному мифу о "золотом веке". Ср.:

Также от дани вольна, не тронута острой мотыгой,
Плугом не ранена, все земля им сама приносила¹⁸.

На все это насланивается осязаемое влияние просветительских идей. Высокая оценка труда (и прежде всего земледельческого) активно утверждалась в XVIII веке. Но преломлялась она своеобразно, связываясь первоначально с обоснованием социальной значимости низшего сословия. Так, например, М.Чулков в "Горькой участи" подчеркивал: "Крестьянин, пахарь, земледелец, все три названия по преданию древних писателей, в чем и новейшие согласны, означают главного отечеству питателя во время мирное, а в военное крепкого защитника, и утверждают, что государство без земледельца обойтись, так, как человек без головы, не может...". Сходным образом начинает звучать эта тема и в словах Костанжогло: *"Да, хлебопашец у нас всех почтеннее <...> Дай бог, чтобы все были хлебопашцы"*. Но акцент смещается: хлебопашество осознается как всеобщее, межсословное состояние человечества, т.е. как некое утопическое состояние, так как "опыт веков" показывает, что *"в земледельческом звании человек нравственной, чище, благороднее, выше"*. Тема труда в русской просветительской традиции XVIII века обычно противо-

поставляется праздности, которая трактуется как один из главных пороков¹⁹. Это противопоставление занимает в поэме важное место (ср.: *"в праздности приходит искушение"* и др.), но оттенки у Гоголя несколько иные, нежели, например, у Радищева и Карамзина. Сами "искушения" и "праздность" у Гоголя имеют таинственную, мистическую природу. Труд занимает важное место во всех социальных утопиях рационалистического типа, однако место этой категории обусловлено прежде всего социальной структурой общества, поэтому функция труда (воспитательная и экономическая) выступает как подчиненная, обособленная и лишена религиозно-мистического значения²⁰. Даже в "Аристионе" Нарезного, в утопии, наиболее близкой II тому Гоголя, путь исправления или способ избавления от порочных страстей связан только с идеей самовоспитания и самопознания, лишь косвенно предполагающей труд как исполнение обязанностей помещика.

Объединяя различные традиционные оттенки в истолковании труда, Гоголь на первый план выдвигает его религиозно-мистический смысл (труд, среди прочих значений, равен молитве Богу), придавая ему глобальное значение. В труде человек не только обретает единство и связь с божественной природой (*"ведь тут человек идет рядом с природой, с временами года, соучастник и собеседник всего, что совершается в творении"*). Труд у Гоголя связан с исполнением "закона", с идеей долга и поприща. "Закон" и "долг" - трансцендентный императив, он определен Богом, поэтому гоголевская концепция труда - путь к воскресению "мертвой души", избавления от "болезней" русской жизни, каковы лень, расслабленность, сон, скука²¹.

Из "мертвого" состояния (I том) русская жизнь переходит в стадию "болезни" во II томе, которая и есть 'чистилище' русской жизни. Однозначного объяснения таким "болезням" в поэме нет, частные мотивировки (*"в праздности приходит искушение"*) совмещаются с универ-

сальными. Таково общее состояние мира в восприятии Муразова – *"шумный мир и все его обольстительные прихоти <...> все в нем враг, искушитель, предатель"*. Неслучайно эти определения совмещаются с установкой на "эсхатологическое" время в заключительной речи князя, поддерживая мотив *"демона-искушителя"*, совлекающего с пути, который звучит в устах Чичикова.

С этим кругом мотивов соотносится загадочность русского человека. При всех благородных стремлениях он способен *"задремать и закуснуть"*, от этой болезни не спасает и *"просвещение"*, в нем, по словам Платона Платонова, *"чего-то другого недостает"* (VII, 84). В истории Тенетникова отмечается, что причиной всех бед героя явилось то, *"что не успел образоваться и окрепнуть начинавший в нем строиться высокий внутренний человек"* (VII, 22-23). 'Сонность' и расслабленность Платона Михайловича порождается отсутствием 'вертикального' смысла жизни, а его присутствие в жизни Хлобуева парадоксально совмещается с *"заманками"*. В конечном счете, отсутствие иерархии земного и небесного, их сопряжения вносит в мир смешение и "болезнь". Однако гоголевская антропология во II томе существенно меняется по сравнению с предшествующим творчеством, что связано с развитием идеи внутреннего человека.

Мистически осмысленный труд-поприще у Гоголя и является движением к "внутреннему человеку", формой спасения человека и путем образования национальной гармонии. Связывая труд с идеей поприща, Гоголь сближается с философскими идеями русской барочной культуры, центральным положением которой становится учение о возможности спасения "делами" (С.Полоцкий, Ст.Яворский)²². В 1843 г. на это указывал Ю.Самарин в магистерской диссертации, с которой Гоголь был знаком. В этой же связи важно отметить интерес Гоголя к творчеству и личности Ст. Яворского, в том числе и к его трактату "Камень веры", в котором содержится обоснование идеи -

"благие дела - путь к спасению". Неслучайно в беседе Хлобуева с Афанасием Васильевичем Муразовым именно в контексте "спасения" (*"Я верю, что он милостлив ко мне (Бог. - С.Г.), что как я ни мерзок, ни гадок, но он меня может простить и принять..."*) говорится о необходимости труда - *"Ему так же угоден труд, как и молитва"* (VII, 102). Если Муразов обосновывает необходимость труда (*"Да как же жить без работы? Как быть на свете без должности, без места? <...> Взгляните на всякое творенье Божье: всякое чему-нибудь да служит"* - VII, 101), причем любого труда, но имеющего своей целью Бога и в этом смысле выступающего спасением человека, то Костанжогло раскрывает перед Чичиковым несколько иной аспект теологии труда. Он связан не столько с идеей спасения и избавления от болезней века (скуки, расслабленности и сна), сколько с достижением идеальной жизни, ее особой полноты и гармонии. В такой жизни *"нет пустоты, все полнота"*, а поэтому в ней нет скуки.

Здесь именно и возникают точки пересечения с концепцией "сродного труда" Григория Сковороды, о которой речь шла уже в предыдущих главах. Костанжогло подчеркивает, что *"надобно иметь любовь к труду. Без этого ничего нельзя сделать"* (VII, 72). Только в таком случае это занятие *"возвышает дух"*, избавляет от скуки и вносит в жизнь полноту. *"Любовь к труду"* и связанное с ним *"наслаждение"* здесь ключевые моменты. Поэтому в своем понимании труда и своего места в нем Костанжогло предстает "истинным", "внутренним" человеком в понимании Сковороды. Он пребывает в сродном труде, поэтому испытывает от него высшее наслаждение²³ (*"Да в целом мире не отыщете вы подобного наслажденья"*) *"и не потому, что растут деньги. Деньги деньгами"*, но *"потому что видишь, как ты всему причина, ты творец всего"* (VII, 73). Как и у "истинного" человека Сковороды, у него сознание "прообразовательно", мифологично - в повседневных и бытовых заботах он открывает высший смысл, уподобляя

себя Творцу, свой труд - Творению²⁴. Символический изоморфизм, устанавливающий отношения сходства и подобия между эмпирическим и библейским, придает высокое звучание всей теме, а персонажу - сакральный ореол (*"Как царь в день торжественного венчания своего, сиял он весь, и казалось, как бы лучи исходили из его лица"*).

С учением Сковороды о "сродном труде" ассоциируются характеристики и других персонажей. Например, все проделки Самосвистова объясняются тем, что этот человек не на своем месте: *"В военное время человек этот наделал бы чудес... Но, за неимением военного поприща, на котором бы, может быть, его сделали бы честным человеком, он пакостил от всех сил"* (VII, 115-116). И наоборот, молодой чиновник, *"который занимался делопроизводством соп атоге. Не сгорая ни честолюбьем, ни желаньем прибытков... он занимался только потому, что был убежден, что ему нужно быть здесь, а не на другом месте, что для этого дана ему жизнь"* (VII, 120). Он на своем поприще, поэтому служит с любовью и испытывает радость от исполнения своего долга. Разумеется, что ассоциации с учением Сковороды, как уже можно заметить, не единственные, они сочетаются с широким кругом иных представлений (с древней святоотеческой мыслью, просветительскими идеями и мотивами, вплоть до современных Гоголю социально-утопических представлений). Но именно сочетаясь вместе, они придают оригинальность гоголевской концепции поприща.

Праведное богатство

Необычно решена Гоголем и другая тема. С "трудом", занимающим ключевое место в проповедях праведников II тома, неразрывно связана тема "богатства". Гоголь своих положительных персонажей делает не только праведными в христианском смысле, но и богатыми, особенно Муразова, который владеет сказочным богатством и в то

же время являет собой образец высшей нравственности. Такое соединение в контексте древней проповеднической традиции, трактующей эту тему, а также в контексте светской сатирической литературы и даже в сравнении с I томом поэмы - необычно. Евангельский совет об отречении от богатства и раздаче его бедным (Марк, 10:17-31) определил в проповеднической традиции трактовку "богатства" как препятствия для спасения души и обретения царства небесного. "Богатый" - это по преимуществу "внешний человек", "мертвая душа", как, например, у Златоуста в его противопоставлении "богатого" и "бедного". Предельного осуждения эта тема достигает в аскетической традиции, которая в добровольном отречении от всех благ мира и нищете видит высшую ступень христианского нравственного совершенства (см., например, книгу Фомы Кемпийского "О подражании Христу", "Лествицу" Иоанна Синайского, "Об истинном христианстве" Тихона Задонского и др.).

Между тем, учительная традиция знает и другое истолкование, которое наиболее ярко сформулировал Климент Александрийский (II-III века) в "Слове о том, какой богач спасется"²⁵. Иносказательно трактуя евангельские слова (совет Христа богатому юноше), Климент Александрийский говорит об отрешении от обычного мнения о значении богатства: "Спаситель внушает своим советом юноше освободить душу от страстей, выбросить из нее все чуждое ее высокому назначению, в том числе и привязанность к богатству <...> Нет, кто, владея богатством, не поработит ему своей души и не забудется, кто в употреблении даров счастья будет соблюдать скромность и целомудрие, ищет во всем Бога и к нему одному стремится, тот будет беден пред очами Божиими и никакая зараза мамоны не прикоснется к нему"²⁶. Таким образом, к "богатому" предъявляются требования не иметь пристрастия к богатству, порабащающему душу, и разумно его использовать во благо ближним. Ср. размышления Гоголя

над этой проблемой в записной книжке 1846 г.: *"Богатые, прежде всего помните, что вы владеете страшным даром. Вспомните евангельское правило о том, как опасны богатства и как трудно спасение для богатого. Но вам даны богатства, вы не имеете права от них отказаться, вы должны помнить, что вы управители у Бога"* (IX, 562).

Этим требованиям и пониманию отвечают Костанжогло и особенно Муразов, напоминающий о высоком значении человека и пагубности ослепления *"имуществом"*, о необходимости приобретения иного, небесного имущества, *"которого никто не может украсть и отнять"* (VII, 113). Небесное имущество, *"которое никто не может украсть и отнять"* - евангельский мотив (Матф., 6:19-23), знакомый уже по I тому. Земное имущество лишает человека духовного зрения и слуха, выступая материализацией пагубной страсти.

Риторика проповеди и утопия слова

Эпизоды II тома превращаются в назидательные "примеры" как для персонажей, так и для читателя, иллюстрируя различные положения учительной литературы. Сосединенные с религиозно-моральными комментариями и сентенциями, они образуют двучленную структуру дидактического высказывания, риторизуя в целом жанр II тома²⁷. "Наличное" и "должное", "выбор" и "результат" определяют риторическое слово, предполагающее позиции 'учителя' и 'ученика', которые становятся внутренне организующей силой, иногда переходя в план открытой темы сюжета и, более того, даже Чичикова превращая в 'ученика', смиренно задающего вопросы. "Страшные" и "грозные" хтонические учителя раннего Гоголя трансформируются в благостных проповедников новозаветной морали. Вопросно-ответные формы занимают огромное место во II томе и разрешаются они либо ответом-

проповедью, либо ответом-исповедью. Исповедально-покаянными тонами окрашены речи Хлобуева, исповедальным драматизмом и покаянием пронизана речь Чичикова перед Муразовым, исповедальное начало проникает и в проповедническое слово князя, обращенное к подчиненным. **Исповедь** и **проповедь**, которые выступают основным структурообразующим началом в "Выбранных местах" и "Авторской исповеди", во II томе проходят художественную апробацию.

Замысел Гоголя предусматривал трехчастное строение поэмы. Учитывая основные жанровые тенденции II тома (оформленные утопической и дидактической системой), можно предположить, что III часть разворачивалась бы как религиозно-патриархальная утопия, соединяющая сюжетное повествование с еще более развернутым и целостным проповедническим началом. Однако возможность изображения уже не локальных утопических "закоулков", а идеального состояния всей России мыслилась Гоголем-учителем в тесной связи с процессом изменения самой жизни. При этом основная роль в преображении России отводилась самим же "Мертвым душам" (ср. с мессианскими замыслами художника А.Иванова)²⁸. Процесс восприятия поэмы должен был побуждать читателей к новой жизни, а очередность появления ее томов должна была совпадать с коренными нравственными сдвигами в национальном бытии. Неслучайно письма Гоголя 1840-х гг. пронизаны ожиданием перелома, который должен завершить "переходное" время, время "Египетской тьмы", из которой он, подобно Моисею, выводит Россию к Светлому Воскресению. Эти надежды и переживания Гоголя (переходности времени как исхода, выхода, Пасхи) интересно прочитываются в сопоставлении с идеями А. Иванова (особенно с его "Мыслями, приходящими при чтении Библии").

Двигаясь к созданию национальной утопии²⁹, Гоголь имел в виду совсем другое - соответствие художественного

мира самой действительности, которая будет двигаться одновременно и в одном направлении с "Мертвыми душами". По существу Гоголь впадал в эстетический утопизм³⁰, придавая словесному творчеству и слову теургические возможности. Понимание словесного искусства как жизнетворчества формировалось под влиянием не только романтической эстетики и философии, но и представлений, более отдаленных во времени, - средневековой эстетики и философии слова, концепции писателя как пророка и подвижника, орудия божественной воли, направленной на пересоздание мира по евангельским законам. Эти представления разделялись и утверждались и ближайшим окружением Гоголя³¹, стремящимся синтезировать религию, искусство и философию в уникальной религиозно-мистической духовной форме. С той принципиальной разницей, что Гоголь подчинил жизнетворческой идее свою писательскую и человеческую судьбу, полностью и без остатка включив ее в "вертикальный" мир. Пожалуй, наиболее близкой параллелью к трагической судьбе Гоголя-писателя будет судьба Иванова-художника.

Ориентируясь на средневековую теорию слова и учительную практику ее адептов, устанавливающих прямую связь между действенностью слова и духовностью его носителя, Гоголь свое бытовое поведение 1840-х гг. проецирует на тип древнерусского подвижника, художника-монаха, с одной стороны, и, отчасти, на тип "грешника" - с другой. Сознательно ориентируясь на "Подражание Христу" Фомы Кемпийского³², он стремится представить современникам свой поведенческий "текст" в качестве конкретно-исторической модели, внутри которой происходит напряженное движение от "грешника" к "праведнику", от "ученика" к "учителю", от "внешнего" человека к человеку "внутреннему". Все это как бы создавало своеобразную жизненно-практическую параллель и комментарий к "Мертвым душам", закрепившись затем в литературных формах "Выбранных мест" и "Авторской исповеди". По-

этому так настойчиво звучат в письмах Гоголя заявления о своей близости к героям поэмы, об объективации в творчестве своих душевно-духовных свойств. Публичное строение себя движется параллельно с поисками особого слова, способного воздействовать непосредственно на душу читателя, пробуждающего желание быть лучше.

Поэтому тема "слова" становится ключевой во II томе поэмы, ибо в слове и через слово происходит овеществление творящего духа. В художественном мире II тома такое слово, потрясающее, воспитывающее, образующее и преобразующее душу героев, найдено. Таким словом, исходящим из знания *"природы человека"*, обладал идеальный воспитатель юношей - Александр Петрович: *"В самых глазах необыкновенного наставника было что-то говорящее юноше: в п е р е д ! это словцо, знакомое русскому человеку, производящее чудеса над его чуткой природой"* (VII, 13). *"Болезнь души"* может быть излечена *"пробуждающим криком"*. Отсюда проблема, обозначенная в начале сюжета: *"Где же тот, кто бы на русском языке русской души нашей умел бы нам сказать это всемогущее слово: в п е р е д ? кто, зная все силы и свойства и всю глубину нашей природы, одним чародейным мгновением мог бы устремить нас на высокую жизнь?"* (VII, 23).

Дальнейшее развитие сюжета обнаруживает такого "мужа" и такое "слово" (Костанжогло, Муразов и по замыслу, вероятно, слово князя). Именно особое слово Костанжогло (оно определяется как *"сладкие"* речи, как *"пение райской птички"*) наводит на душу Чичикова *"обаятельное расположение"*, ибо *"есть для всякого человека такие речи, которые как бы ближе и родственней ему других речей"* (VII, 74). Канонизация риторического "слова" подкрепляется сюжетно. От речей Костанжогло у Чичикова, по его собственному признанию, *"дух воздвигается"*. Более того, слово Костанжогло вносит в душу Чичикова ощущение своеобразного душевного рая: *"Чичикову сделалось так приятно, как не бывало давно"*. Ощущение "приютности" и

покоя возникает в соприкосновении с иным, вечным миром. Ср., например: "Мудро говорят они, и чудно слышать их, и каждому любо их послушать, рассказывают они и о другом свете"³³. Это состояние дано в окружении деталей, приобретающих знаковый характер: "веселые свечки", "звезды, блиставшие над вершинами", "добродушное выражение <...> умного хозяина", "смех миловидной хозяйки", "весенняя ночь, глядевшая к ним оттоле, облокотясь на вершины дерев, осыпанная звездами". Появляется здесь и высокий метафорический мотив 'странничества': "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!" (VII, 74). А "слово" Муразова на какой-то миг вообще преобразует Чичикова: "Вся природа его потряслась и размягчилась...", "... буду трудиться, буду работать в поте лица в деревне и займусь честно, так, чтобы иметь доброе влияние и на других" (VII, 115). Аналогичное состояние после беседы с Муразовым испытывает и Хлобуев. С Муразовым в наибольшей степени связана традиция древней проповеди и поучения. Его речи "сотканы" из высоких парафраз и пронизаны древней моральной риторикой. Так, например, фрагмент *"Взгляните на всякое творенье Божье: всякое чему-нибудь да служит..."* парафразирует распространенный топос учительной литературы "о твари Божией". Муразов излагает целый ряд душеполезных идей и предстает знатоком "душевного хозяйства".

Интересно, что в зоне такого речевого контакта и слово самого Чичикова резко преобразается. Ориентация на собеседника риторизирует его: Чичиков переходит на "высокий" книжный язык, который, пожалуй, не всегда можно свести к игровой "двухголосости". Так, например, в разговоре с Костанжогло Чичиков для выражения своего искреннего изумления использует один из традиционных топосов проповеднической и мистической литературы: *"Уму непостижимо! камнеет мысль от страха. Изумляют-*

ся мудрости промысла в рассмотрении букашки; для меня более изумительно то, что в руках смертного могут обращаться такие громадные суммы" (VII, 75). Ср., например, у Б.Паскаля: "Тот, кто посмотрит на себя, как на песчинку, поставленную между ничтожеством и бесконечностью, - тот задрожит от ужаса, созерцая это зрелище. Он почувствует, что не в силах понять все это чудо: его пытливость обратится в изумление...". В других случаях Чичиков использует распространенные мотивы и стилистические обороты из агиографической и проповеднической литературы (преимущественно излюбленные образы Иоанна Златоуста и Василия Великого).

Такая ориентация и такие "словесные маски" (термин Ю.Тынянова) традиционны для словесного "поведения" плута, а в христианской системе - для лжехристианина. Однако во II томе ситуация "речения" такова, что маска порой "прирастает" к подлинному лицу и состоянию героя, рождая сложный психологический рисунок его образа. Колебания душевного состояния Чичикова подготавливают его исповедь перед Муразовым, а потрясение его природы и кризисное положение души закрепляются религиозной метафорой металла, проходящего через очищающее горнило огня: *"Вся природа его потряслась и размягчилась. Расплавляется и платина, твердейший из металлов, всех более противящийся огню: когда усилится в горниле огонь, дуют мехи и восходит нестерпимый жар огня доверху - белеет упорный металл и превращается также в жидкость; подается и крепчайший муж в горниле несчастий, когда, усиливаясь, они нестерпимым огнем своим жгут отверделую природу"* (VII, 115). Ср. с Ефремом Сириним: "Как огонь в горниле, так и любоначалие в сердце; - как меха при огне, так и празднословие при любоначалии. Огонь истневает самое горнило и поедает все вкладываемое в него: одни только благородные металлы, не сопротивляясь действию огня, чем далее пребывают в нем, тем делаются чище и совершеннее: так сердце <...> само

себя измождает и обращает в ничто все прикасающееся к нему; одно только истинное смирение, испытывая на себе пламень несчастий, дышущий из сердца человека гордого и любоначального, <...> делается более и более чистым <...> Меха при огне, постоянно раздуваемые, усиливают огонь до того, что наконец уничтожают его <...> Так <...> оправдывается дело домостроительства Божия, в котором добро испытывается и получает настоящее свое достоинство и цену чрез зло, а зло побеждается и уничтожается злом. Но помните, что действие это производится в сердцах человеческих"³⁴.

Изображая кризис Чичикова, его колебания и стремление стать на другую дорогу, Гоголь в значительной степени ориентируется на восточно-православную антропологию, на учение о помыслах и страстях ("злыми поссекаются добрые" помыслы³⁵). Интересно, что желание Чичикова стать на путь добра "поссекается" соблазном нового фрака, вновь отсылая к символической теме одежды древней традиции, которая говорит, "что этому (борцу) конечно помешает одежда, спутывая его"³⁶.

По мере движения сюжета риторический принцип все более утверждается в своих правах, обретая полноту воплощения в заключительной главе. В ней контрастным образом сходятся жанрово-стилевой пласт авантюрно-плутовского романа (махиначия Чичикова и Самосвистова) с риторикой проповеди и поучения. Сочетание двух начал - эмпирических примеров, иллюстрирующих пагубность отклонения (Хлобуев) или резкого нарушения (Чичиков) долга и предназначения человека, и рефлексии, порожденной этим нарушением нормативного идеала и утверждающей вневременные ценности и смысл жизни, - в своей совокупности организует двучленную дидактическую структуру. Подкрепляя действенность проповеднического слова и утверждая неизбежность торжества в судьбе человека слова Божьего, "учителя" вводят в сюжет явно поучительные истории (рассказ Муразова о приказчике,

история Хлобуева-“блудного сына”), которые становятся “притчевыми” уроками. Риторический монолог и диалог, скрепляя образную структуру, способствуют преображению II тома в развернутую проповедь.

Как уже отмечалось выше, признаки такого жанрового целого заключаются в дидактической функции текста, в особом характере его начала и конца: в начале - образное утверждение божественности мироздания, подкрепленное затем мотивами “земного рая” и “весны”, в конце - призыв к “обращению”, так как *“гибнет уже земля наша не от нашего шестидесяти иноплемennых языков, а от нас самих”*, поэтому каждому необходимо *“рассмотреть ближе свой долг и обязанности земной своей должности”* (VII, 126-127). Императив, перволичная форма (*“я обращаюсь...”*, *“я приглашаю вспомнить долг...”* и т.д.), место этого обращения в структуре целого, его завершающая роль, тема, синтаксис, ситуация высказывания и т.д. - все это жанровые черты проповеди³⁷. Кроме того, речь князя вызывает ассоциации и с апостольским посланием Павла к Римлянам, в котором также идет речь о необходимости “разумного служения” (*“Итак, умоляю вас, братия, милосердием Божиим, представьте тела ваши в жертву живую, святую, благоугодную Богу, для разумного служения вашего”*), затем - о необходимости “обновления ума”, чтобы каждый на своем месте, *“отвращаясь от зла, прилепляясь к добру”*, выполнял свой долг: *“Имеешь ли служение, пребывай в служении; учитель ли, - в учении; увещатель ли, увещай; раздаватель ли, раздавай; начальник ли, начальствуй с усердием”* (гл. 12) и т.д.

Таким образом, внутри художественного типа зарождается и утверждается риторический тип литературного произведения, подчиняющий развитие и построение сюжета, слово персонажей проповедническим задачам автора. Двойная природа текста свидетельствует, с одной стороны, о поиске Гоголем синтеза риторического (религиозно-дидактического) и художественного, с другой - указы-

вает на последовательное движение писателя-учителя в сферу риторического, духовного творчества, которое по своей природе призвано прямо воздействовать на каждого гражданина России, преодолевая автономность и условность поэтического мира.

Поэтому у Гоголя возникает попытка установить прямой контакт с гражданами отечества, учитывая профессиональную и сословную дифференцированность общества. Как отмечает В. Кривонос, "средством единения с читателем оказывается для Гоголя проповедническое слово, обличающее и наставляющее каждого отдельного человека"³⁸. И вот параллельно с работой над II томом "Мертвых душ" создается идеологический "экстракт" поэмы, своеобразный комментарий и ее продолжение - "Выбранные места из переписки с друзьями", построенные по типу древнего учительного сборника. Этот факт ставит перед литературоведами новую проблему - проблему соотношения "Выбранных мест из переписки с друзьями" с I-II томами "Мертвых душ", или иначе говоря, ставит проблему уникальной межтекстовой целостности в творчестве Гоголя³⁹, в которую входит и "Авторская исповедь". Все вместе они образуют как бы единый текст, одну Книгу Творений Гоголя, прообраз которой можно обнаружить в средневековой культуре.

"ВЫБРАННЫЕ МЕСТА" И "АВТОРСКАЯ ИСПОВЕДЬ" В КОНТЕКСТЕ УЧИТЕЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

"Выбранные места" сыграли едва ли не роковую роль в судьбе Гоголя и в восприятии его наследия 40-х гг. Книга вышла в свет в Петербурге 1 января, она символически открывала новый 1847 г. "Самое лучшее, что можно сказать об ней (о книге. - С.Г.) - назвать Гоголя сумасшедшим", - писал спустя несколько недель после ее выхода С. Аксаков, один из самых близких Гоголю людей⁴⁰. Через несколько дней С. Аксаков в письме к сыну Ивану пояс-

нит свое впечатление: "Я вижу в Гоголе добычу сатанинской гордости, а не христианского смирения <...> Я не мог читать без отвращения печатное завещание человека живого и здорового, в каждом слове которого дышит неимоверная гордость <...> где эстамп "Преображения Господня" так и ложится рядом с его портретом"⁴¹.

Хор голосов, оживленно обсуждающих "сумасшествие" и "сатанинскую гордость", не перекрыл ни оценки П.Вяземского, писавшего: "Как ни оценивай этой книги, с какой точки зрения ни смотри на нее, а все придешь к тому заключению, что книга в высшей степени замечательная. Она событие литературное и психологическое"⁴²; ни оценки П.Плетнева, назвавшего гоголевскую книгу началом собственно русской литературы. Знаменитое письмо Белинского своим пафосом неприятия и разоблачения на долгие годы определило читательское и исследовательское отношение и к книге Гоголя и к его духовно-творческой деятельности 40-х гг. И лишь в последнее десятилетие в общественном сознании и официальном литературоведении произошла, можно сказать, реабилитация "Выбранных мест" благодаря работам Е.Анненковой, Ю.Барабаша, В.Воропаева, И.Золотуевского. Это, однако, не означает, что проблема восприятия книги Гоголя отпала сама собой, что доступность исследований К.Мочульского, В.Зеньковского, статей, написанных в начале XX века, все открывает и объясняет. Это - возвращенное начало, без которого не может быть продолжения.

Неоднозначность восприятия книги Гоголя связана прежде всего с необычностью культурного феномена, порожденного эпохой романтизма, - произведение писателя предстает как религиозно-духовное явление. Автор книги - мирской светский человек, не облаченный ни духовным званием, ни монашеским саном, выступает в функции церковного пастыря, что не могло не вызвать если не раздражения, то смущения и недоверия. История русской культуры, причем ближайшая (конец XVIII - первая треть

XIX века), подобного смешения функций знала. Это мощная традиция внецерковной религиозности, которая искала "истинного христианства" и проявилась, в частности, и в деятельности Сковороды, и в масонском движении, которая привела к идеям "внутренней церкви", к критике официальной церковности. Первоначально масонская деятельность носила камерный характер, никто из членов этого движения не обращался непосредственно от своего лица ко всей России и ее гражданам. Даже в известных трактатах Трубецкого и Лопухина отсутствует личностно-биографическое начало, нет историко-культурной конкретности адресата и соответственно отсутствует образ современной России, редуцирован прямой проповеднический пафос⁴³. С деятельностью Русского Библейского Общества, в которое входили прежде всего люди светские, религиозное движение приобрело иной масштаб и направленность, оно стало замещать функции Церкви. Реформаторские стремления, поддерживаемые на первых порах самим Александром I, в конечном итоге закончились запретом Общества в 1826 г. Несколько ранее (1822 г.) были запрещены масонские ложи. Но взаимное тяготение светской и духовной культуры, стремящееся преодолеть разделяющую их границу, выявилось в полной мере. Их активное взаимодействие стало пронизывать все сферы духовной деятельности - научной, философской, эстетической и собственно литературной. Александровская эпоха - это эпоха духовного наставничества, эпоха пророков и провидцев. Но ни один из мирских субъектов этой деятельности не оказывался в центре такого внимания, как Гоголь, который с необыкновенной полнотой и последовательностью подчинил творчество и судьбу свою духовному служению. Не связанный формально ни с одной структурой, ни с одним движением, он выступил как частное лицо, поставив себя в позицию "пастыря", распространив свою духовно-учительную роль за пределы узкого круга друзей и знакомых. Время христианского

учительства, которое принял на себя мирской человек, писатель Николай Гоголь, имело свою специфику, отличающую человеческую и творческую его судьбу от духовной деятельности его современников (например, П. Чаадаева).

Иначе говоря, восприятие Гоголя и его книги во многом определялось историко-культурным представлением о священстве. Следует сказать, что история христианства уже на ранней стадии формулирует две противоположные точки зрения. Тертуллиан, например, утверждает всеобщее право на поучение: "Разве мы не все священники? Господь Иисус Христос сделал всех нас священниками Отца Небесного. Власть церкви постановила границы между священниками и мирянами. Но существенная обязанность служения Богу принадлежит неотъемлемо каждому. Разве мы не приносим и без священников жертву Ему в молитвах <...> и даже в поучениях других? Ты священник для себя и для некоторых, хотя и не для всех. Где собралось трое верующих, хотя и мирян, там и церковь"⁴⁴. Эту точку зрения разделяет и Иоанн Златоуст - один из авторитетнейших для Гоголя деятелей христианства. Эта идея затем активно развивается и обосновывается в протестантском учении, которое оказало на Гоголя влияние (о чем свидетельствует он сам). Противоположная точка зрения связывает учительство только с Церковью⁴⁵. К тому же к "священству" предъявляются строгие требования. Григорий Богослов в "Слове о том, как важен сан священства" даже о посвященных говорит: "... если бы кто из нас сохранил себя, даже сколько можно более чистым от всякого греха, то не знаю еще, достаточно ли и сего готовящемуся учить других добродетели", а "что же касается до самого раздаяния слова <...>, то ежели кто другой приступит к делу сему с дерзновением и почитает оное доступным для всякого ума, я дивлюсь многоумию (чтобы не сказать: малоумию!) такого человека"⁴⁶.

Гоголь в этом вопросе самоопределяется с позиций Тертуллиана и Златоуста, вдохновляясь и более поздними протестантскими идеями деятельного христианства. Он обосновывает идею учительства в "Выбранных местах" не только общим христианским ее пониманием, но и особым положением писателя в русской истории, своеобразием самой русской литературы от древности до современности, ее изначальным библейским пафосом. Этот уровень обоснования подкрепляется, может быть, самым весомым аргументом - собственной, человеческой и писательской, судьбой, наполненной мистическим смыслом, а потому дающей право на "слово", вложенное в уста свыше. Не умаляя роль и значение церкви и ее пастырей ("Несколько слов о нашей церкви", "О том же"), он, тем не менее, придает огромное значение в нравственном преобразовании общества лицам гражданским ("Русский помещик", "Что такое губернаторша", "Занимающему важное место"), "начальникам" различных социальных уровней, образующих гражданскую иерархию, увенчанную монархом. Именно по этой лестнице возносится религиозное чувство любви к Богу и нисходит обратно к человеку. "Религиозная концепция власти приводит Гоголя к основной и завершающей идее его книги: к построению единой христианской культуры, к религиозному обоснованию государства и хозяйства, к полному оцерковлению мира", - писал К. Мочульский⁴⁷. Вероятно, далеко не всеми читателями разделялась идея "оцерковления мира". Слова Гоголя *"Монастырь ваш - Россия"* (а следовательно, мирянин - монах) - не только метафора, но и заключают действительное стремление писателя сблизить идеалы и нормы иноческой жизни с повседневной и мирской. В них узнаются требования Иоанна Златоуста: "и мирянину и монаху должно достигать одинаковой высоты"⁴⁸. Вероятно, что категоричность и строгость, исходящие от мирского лица, вызывали не только восторг. Кроме того, идеологический эклектизм книги, вбирающей в себя под-

час полярные религиозные импульсы (мистическую этику с ее сосредоточенностью на вопросах самопознания и самоусовершенствования, требующую углубленности в себя и тем самым отрешенности от мира и идеи социального христианства, и др.), оттенялся ее личностным пафосом, обнажающим не умиротворенное сознание, обретшее истину, а драматически-напряженную до экзальтации и мистического гиперболизма душу писателя. Как отмечает Е. Анненкова, "Гоголь не мог спрятать "резкую исключительность" своей личности. Потому, кстати, далеко не все современники разглядели жизнеутверждающий характер сего христианства"⁴⁹. Преобладание в структуре книги проповеди над исповедью, стремление соединить традиционное и нетрадиционное в такой ситуации обнажало противоречивость учительного пафоса. Все это в совокупности чрезвычайно осложняло восприятие и книги и личности Гоголя.

"Выбранные места" представляют собой образец духовной прозы писателя, тесно и прямо связанной с многочисленными учительными традициями древнего и нового времени. Появлению книги предшествует развитие религиозно-духовного слова Гоголя, исподволь накапливающего свой потенциал в художественной прозе, эпистолярной сфере, а затем в конспектировании и выписках из трудов святых отцов и учителей церкви, русских духовных писателей. Немаловажным обстоятельством ее появления стала сама духовная атмосфера русской жизни начала 40-х гг., пронизанная напряженным осмыслением религиозных вопросов. Большое значение для работы над книгой имели беседы и переписка Гоголя с художником А. Ивановым, который стремился живописью "формулировать... воззрение" (А. Иванов), так как искусство, по его мнению, должно удовлетворять "потребности людей" и "стремиться преобразовывать жизнь". Мировоззрение Иванова формировалось под влиянием философских интересов Любоумров (влияние Рожалина), в конце 30-х - начале 40-х гг. -

идей религиозного преображения жизни Гоголя, затем мистически настроенного славянофила Чижова, в конце 40-х и в 50-е гг. - Герцена, Чернышевского и особенно - книги Штраусса "Жизнь Христа". Иванов пытался воплотить в живописи идеи современной философии, теологии и социального утопизма. Одновременно с работой над картинами он разрабатывал мессианскую концепцию преображения мира и осуществления "Златого века всего человечества" деятельностью сообщества русских художников и Мессии в образе русского царя. В своих письменных текстах ("Мысли, приходящие при чтении Библии", 1846-1847 гг.) Иванов отчетливо воспроизвел наиболее значимые традиционные и новейшие утопические аспекты русской культуры, ее мессианско-эсхатологические и сакрализирующие тенденции, и в этом отношении был близок Гоголю.

В концепции Иванова сакрализации подвергаются три сферы: народ, царская власть и русские художники - пророки, жрецы, избранники, "указанные в Евангелии". Русский народ, по мнению Иванова, - "последний народ", а Россия - "результат всех народов, о сю пору существовавших. Что от нее должно ждать законов все человечество, в следствие коих начнется повсеместное царство Небесное на нашей планете земле"⁵⁰. "Всякой мудрой и образованный русской есть сын Человеческой"⁵¹, и "у нас должно ждать людей Христоподобных"⁵². Русский царь неограниченной властью близок Божественной, "Царь над славянскими племенами... совершенно будет равен Христу в высокой правильности в вере в Бога"⁵³, пройдя горькие искушения, страдания, "ниспровержение своим народом", он утвердит Царствие Небесное, выступая вторым Спасителем рода человеческого.

Восприятие личности Иванова, его творчества и особенно процесса работы над картиной "Явление Христа народу" эмблематизировали в 40-е гг. переходное время, канун грандиозных событий, начало преображения. Ана-

логии с Гоголем здесь очень близкие, два художника двигались параллельно друг другу, выражая тенденции русской культуры обрести средоточие, объединяющее всех и все в единстве религиозного мирочувствия.

И если Иванов возлагал надежды на свою картину, призванную, по его мнению, произвести потрясение и стать важнейшей частью преображения, то Гоголь видел эту силу в слове, особо организованном и оформленном. Выбор жанра имел принципиальное значение, образцом стали древние учительные сборники поучений и нравственных бесед, к которым восходит жанровая доминанта "Выбранных мест". Учительные сборники, составленные из извлечений трудов отцов и учителей церкви, давно известны древнерусской культуре. Наиболее популярные из них - "Златоуст" (в него входили извлечения не только из сочинений Иоанна Златоуста, но и других авторов), "Златоструй", "Измарагд" и др.⁵⁴ Каждый сборник имел свое жанровое лицо, которое определялось не только составом "слов" и авторов, но и общими принципами расположения материала. Задача сборников заключалась в том, чтобы, охватывая различные аспекты христианского вероучения и морали, донести до массового читателя не только их смысл, но прежде всего дать практическое руководство к "внешней" и "внутренней" жизни. Составители этих сборников, как правило, неизвестны, и их личность не входит на правах авторского образа в структуру сборника. Помимо таких сборников стали издаваться сборники сочинений, книги бесед и собрания "творений" одного автора (особенно много в конце XVIII века). Принципы расположения материала здесь уже иные - они не всегда выдерживаются по тематическому или хронологическому принципу и чаще всего определяются внешними обстоятельствами (доступностью материала, актуальностью автора и темы). Особое место занимают сборники духовной прозы русских церковных писателей и духовных лиц. Начиная со второй половины XVII века (Симеон Полоцкий,

Стефан Яворский, Лазарь Баранович и др.) традиция подобных сборников широко представлена в русской культуре. Она влияет на развитие риторических жанров, как религиозных, так и светских⁵⁵, проникает в сферу сатирической журналистики XVIII века и, более того, оказывает влияние на прозу художественную. Иначе говоря, жанр учительного сборника не отмирает вместе с древней эпохой, а активно функционирует на границе духовной и светской культуры, помогая Гоголю оформить свое слово.

Если состав статей книги Гоголя, их жанровая оформленность, содержание, принципы построения и общая композиция отсылают читателя к различным типам учительного сборника, то название - "Выбранные места из переписки с друзьями" - несколько конкретизирует жанровые прототипы. "Выбранные места" отсылают к сборникам извлечений из сочинений одного автора (ср. сборник XVIII века "Выбранные места из Иустина"), а "переписка" указывает на эпистолярную природу жанра и восходит к традиции "посланий" - пастырских и апостольских. Несомненно прав В.Воропаев, отметивший, что "как проповедь книга Гоголя ориентирована прежде всего на апостольские послания, и в первую очередь на любимого им апостола Павла, который "всех наставляет и выводит на прямую дорогу"⁵⁶.

Наибольший интерес среди учительных сборников представляют те, которые были написаны либо составлены одним автором: "Лествица" Иоанна Лествичника, "Педагог" Климента Александрийского - "первый христианский домострой"⁵⁷, "Домострой" Сильвестра, "О подражании Христу" Фомы Кемпийского. Эти сборники имеют непосредственное отношение к пониманию жанровой структуры "Выбранных мест", к организации различных ее уровней. Жанрово-стилевая организация статей книги Гоголя и их темы соотносятся с проповедническими жанрами (поучением, проповедью, "словом", "беседой",

"посланием", "духовным завещанием") и широким кругом конкретных проповеднических текстов.

Жанровое своеобразие и оригинальность гоголевской книги определяются тем, что в ней существуют неразрывно два уровня - объективное повествование о "мире", наставление в должном и личностное начало, в котором объединяются эмоционально-субъективное, религиозно-мистическое слово о своей "истории души" (*"верное зеркало человека"* - VIII, 433) и документальные факты писательской биографии. Личное, автобиографическое начало является ведущим, структурно организовано и поэтому предстает эстетическим феноменом, отвечая всем условиям его возникновения. Для этого, в частности, необходимо, "чтобы творчество в сфере личной жизни приобрело оттенок специфического д е л а н и я, т.е. особого как бы приуготовления личности к некоторым высшим целям и переживаниям, чтобы можно было говорить о таком творчестве как религиозном"⁵⁸. Поэтому важно подчеркнуть структурообразующее начало "Предисловия" книги и "Завещания", которыми она открывается, а также "Напутствия", которое предзавершает ее (гл. XXX). Это не что иное, как трансформированное "духовное завещание", которое мотивирует исповедально-автобиографическое начало книги⁵⁹.

В книге Гоголя возникает особый образ автора, в нем сходятся конкретно-индивидуальное с авторской топикой религиозно-учительной культуры, ее универсальными стилистическими и сюжетными моделями. В динамике статей раскрывается "лирический" сюжет автора, история его внутренней жизни как путь к Христу по "ступеням" духовной лестницы. Это движение разворачивается в двух основных образах: автор предстает как "ученик" и как "учитель". Позиция "ученика" обрastaет стилевой и смысловой топикой средневеково-барочного духовного ученичества, духовного странничества, духовного восхождения. Эту линию "авторского" сюжета можно соотнести с

"Лествицей" Иоанна Лествичника, состоящей из тридцати "слов", предисловия и краткого увещания и соответственно - из тридцати ступеней, возводящих на вершину христианских добродетелей, и книгой Фомы Кемпийского "О подражании Христу"⁶⁰. Книги этих авторов Гоголь читал внимательно, отсюда не только внешнее сходство структуры (32 главы + предисловие), но и многочисленные пересечения в темах и мотивах, ключевых понятиях, композиционное и смысловое совпадение глав. Так, например, книгу Гоголя завершает "Светлое воскресение", пафос которой - в утверждении идеи христианской любви; книгу Иоанна Лествичника - "Слово 30. О союзе трех преимущественнейших добродетелей": любви, надежды, веры. У Иоанна Лествичника сказано о любви: "Кто любит Господа, тот прежде возлюбил брата своего, потому что второе служит доказательством первого" (30:25), поэтому "кто говорит, что любит Господа, а гневается на брата своего, тот подобен человеку, которому снится, что он бежит" (30:27). Толкование Лествичника (восходящее к: Иоанн, 4:20) у Гоголя спроецировано на современное состояние XIX века: "...видишь, как бледны все его (человека. - С.Г.) христианские стремления и как все они в одних только мечтах и мыслях, а не в деле. И если, в самом деле, придется ему обнять в этот день (в Светлое Воскресение. - С.Г.) своего брата, как брата - он его не обнимет. Все человечество он готов обнять как брата, а брата не обнимет <...> Вот какого рода объятие всему человечеству дает человек нынешнего века, и часто именно тот самый, который думает о себе, что он истинный человеколюбец и совершенный христианин!" (VIII, 411- 412).

Любовь, надежда и вера - мотивы ключевые для книги Гоголя, в последней главе они звучат, по удачному сравнению В.Воропаева, "пасхальным благовестом"⁶¹. Появляется у Гоголя и образ "лестницы": "Бог вест, может быть за одно это желание (желание братской любви. - С.Г.) уже готова сброситься с небес нам лестница и протянуться ру-

ка, помогающая взлететь по ней" (VIII, 416). Не разворачивая всю систему многочисленных параллелей, подчеркнуту главное - "Лествица" Иоанна, которая "научает <...> духовному сочетанию добродетелей" (30:37), определяет духовный авторский сюжет, служит его универсальной моделью, так же, как книга Фомы Кемпийского раскрывает духовный смысл темы движения в книге Гоголя и ее конкретные мотивы. Кроме того, эти книги обнажают аскетический план идей Гоголя и комментируют авторскую технику самопознания, мир его душевных напряжений. Следует подчеркнуть, что конкретизация интертекстуальных связей обнаружит большое количество соотносимых текстов. "Выбранные места" представляют своеобразную антологию учительной культуры, ее традиционных тем, мотивов, стилистических формул, ключевых метафор. Буквально к каждой теме, ключевому мотиву, многим метафорам и стилистическим приемам и формулам Гоголя можно привести большое количество параллелей. Однако этому должна быть посвящена отдельная работа, первым этапом которой может стать сопоставление "Выбранных мест" со сборником выписок Гоголя 1843-1844 гг.⁶²

Авторский образ "учителя" связан с духовным наставничеством и соответственно - с образом "ученика". С позицией "ученика" соотносятся мотивы "грешника", что рождает исповедально-покаянное начало. Позиция "учителя" - начало проповедническое, оно порождает формы поучения и пророчеств. Таким образом, исповедь и проповедь становятся двумя полюсами авторской позиции, жанровая топика которых придает авторскому самооформлению литературный характер. Напряженные переходы от исповеди к проповеди, от покаянного сокрушения и смирения к мистической авторитарности и обратно определяют структурно-стилевую организацию "Выбранных мест", логику ее внутреннего сюжета. Гоголь выстроил свою книгу, на что обращал внимание Виельгорской. Письма располагаются не в строгом хронологическом по-

рядке, они организованы, как уже сказано, по внутреннему принципу. Тем не менее Гоголь многие из них прода-тировал. С одной стороны, датировка писем документирует материал, привязывая его к конкретному периоду жизни писателя, с другой - обнажает продуманность композиции. Соединение документально-биографического и конструктивно-литературного создает необычную структуру авторского образа и авторского сюжета, своеобразного "лирического" автожития Гоголя, который проецирует свою судьбу на апостольский и шире - библейский фон, одновременно придавая изображению современного состояния России прообразовательный смысл. В этом - одно из существенных различий с авторскими сборниками Иоанна Лествичника и Фомы Кемпийского, которым незнакома подобная сложность и многозначность. Кроме того, сюжет раскрывает драматический путь к Христу как путь "незримых ступеней" самопознания и самосовершенствования, на котором духовные победы связаны с поражениями, вера с сомнениями, смирение с гордостью, просветление с унынием. Это путь вечного ученичества и странничества, бесконечная "брань" с самим собой, индивидуально-неповторимое духовное скитальчество, которое при всей ориентации на канон оказывается неразрешимым и неслиянным с ним.

Поэтому исповедально-проповедническая топика книги Гоголя, соединенная с конкретикой писательского пути, с необыкновенной обнаженностью авторской субъектности, выводит нас уже не к жанру сборника, а к исповедально-автобиографической традиции, к таким произведениям, например, как "Исповедь" Августина Блаженного, автожитие Аввакума, автобиографические произведения Григория Богослова (издавались в Москве в 1844-1851 гг.). Наиболее ощутимо исповедально-автобиографическая традиция воплотилась в "Авторской исповеди", но и в "Выбранных местах" ее роль велика. Поразительные по своей близости параллели возникают между

исповедально-автобиографическим началом "Выбранных мест", "Авторской исповеди" и исповедально-автобиографическим началом творений Григория Богослова, прославленного не только своей учительной деятельностью, но и мастерством художника слова, который защищал "словесные науки", причисляя себя к "любителям словесности" ("Ибо все прочее оставил я другим <...> оставил богатство, знатность породы, славу, власть <...> Одно только удерживаю за собою, - искусство слова <...> О когда бы я и всякий <...> могли владеть силою слова! Вот первое, что возлюбил я, и люблю после первейшего, то есть, Божественного"⁶³). Исповедально-автобиографическое начало пронизывает почти все сочинения Григория Богослова, а не только собственно автобиографические ("Стихи о самом себе", "Плач о страданиях души своей", "Жалобы на свои страдания" и др. - IV, 278-327). Пунктирно включая исповедально-автобиографические мотивы, он выстраивает сюжет "одинокого странника" (IV, 326), скрепляя разные "Слова" единым метасюжетом. Исповедально-автобиографические произведения закрепляют этот сюжет, создавая драматический автообраз мятущегося грешника и ищущего праведника, "в котором смертный сопряжен с небесным" (IV, 351). Его окружают непонимание, несправедливые обвинения и зависть (часто причиною было слово, "неукротимый и доблоречивый язык"), человеческая слепота и т.п. Откровенность и обнаженность исповеди Григория Богослова сродни гоголевским, они явно не укладываются в традиционную формулу самоумаления, придавая свидетельствам индивидуальную неповторимость и в то же время сходство. "Собственными своими страстями свидетельствую я о человеческой расценности", поэтому "откровенно поведаю всем мое бедствие, чтобы другие могли спастись от ухищрений <...> зверя" (IV, 296, 282), - пишет Григорий Богослов, чередуя исповедальность с проповедничеством. Сопоставим не

только авторский образ двух писателей, но и целый ряд тем и метафорических мотивов.

Гоголевский "сюжет" ученичества, странничества и спасения, познания истины перерастает в сюжет учительства и поприща. Моральная философия поприща, долга, служения является связующим звеном между исповедью и проповедью, между "лирическим" сюжетом автора и миром, к которому обращено его слово. Автор, обращаясь к каждому сословию, совпадает в развитии своих ключевых идей с моральной философией Сковороды. Каждому человеку определена свыше должность на земле, *"все места святы"* (VIII, 292), и этим определяется ответственность человека не только перед людьми, но и перед самим Богом. Связь с учением Сковороды придает моральной философии Гоголя реальность и историческую конкретность религиозной утопии. Она объединяет дидактику, связанную с освещением бытовой (частной) и общественной жизни, и определяет сюжет "мира" России. Как соединить "общую" (служение Богу) и "частную" (социальную, "домашнюю") должность - центральный вопрос спасения человека и России. Каждая должность (секретарь, помещик и т.п.), каждая сфера жизни (театр, литература и т.п.) может стать *"незримой ступенью к христианству"*, если она *"обращена к своему высшему назначению"*. *"Причина всех зол"* (VIII, 225) в том, что *"всяк <...> старался или расширить пределы своей должности, или даже вовсе выступить из ее пределов"* (VIII, 271). *"Всяк должен служить Богу на своем месте, а не на чужом"* (VIII, 322), *"Бог не даром повелел каждому быть на том месте, на котором он теперь стоит"* (VIII, 225), *"прежде <...> я предпочитал одно звание другому, теперь же вижу, что участь всех равно завидна"* (VIII, 366). С идеей должности Гоголь сопрягает идею самопознания, которая включает специфический мотив "эгоизма" у Сковороды: *"Ни в коем случае не своди глаз с самого себя. Имей всегда в предмете себя прежде всех. Будь эгоист в этом случае! Эгоизм - тоже не дурное свойство;*

вольно было людям дать ему такое скверное толкование, а в основание эгоизма легла сущая правда" (VIII, 282) (ср. с трактатом Сковороды "Наркисс", впервые опубликованным в конце XVIII века). Этот уровень слова Гоголя может быть соотнесен с наставлениями о том, каков должен быть истинный христианин (см. "Педагог" Климента Александрийского, "Домострой" Сильвестра), а также с наставлениями учительных сборников типа "Златоуста", который направлен на практическую сторону жизни и включает набор традиционных проповеднических тем. Гоголь отталкивается от этой традиционности и в одних случаях следует ей буквально, разворачивая и конкретизируя топику современными примерами⁶⁴, в других - вступает с ней в полемику (ср. его трактовку театра, соотнесенную с высказываниями о театре Иоанна Златоуста в "Беседах к антиохийскому народу"), корректируя высказывания прошлого современными обстоятельствами и возможностями. Авторское слово на уровне проповеди, поучения, наставления подвижно: оно предстает то словом пастыря, то словом апостола и пророка. Проповедническая топики отражается здесь в жанрово-стилевом и тематическом сходстве. Поэтому многие проповеднические темы Гоголя соотносятся не только с "Домостроем" или с каким-либо другим сборником, но и с широким кругом иных текстов (Иоанн Златоуст, Василий Великий, Ефрем Сирин, Тихон Задонский и др.).

В структуре гоголевской книги важное место занимают статьи, посвященные литературе, живописи, театру. Они не выпадают из обозначенной структуры и соотносятся по проблематике с традициями учительной культуры. Эти статьи подчинены одной сквозной идее и в такой же мере, как явно учительные статьи, раскрывают религиозное сознание Гоголя. Искусство становится посредником и примирителем между человеком, земной жизнью и Богом. Искусство обладает, по Гоголю, миротворческими возможностями, т.е. теми свойствами, которые ценятся

христианством превыше всего. Для Гоголя вся история русской литературы связана с религиозным мирозерцанием, воплощает идею Бога и "незримыми ступенями" движется к Христу. В этом заключается ее национальная специфика. В пафосе, в стиле, в образах - всюду присутствует библейское начало, просветляющее и высветляющее душу человека, напоминая ему о том, кому он должен служить. Синтез мирской культуры и религии должен, по мысли Гоголя, образовать особое духовное искусство, словом преображающее жизнь. Поэтому неслучайно завершающей главе книги "Светлое Воскресенье" прямо предшествует глава "В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность". Тема "слова" для Гоголя становится в "Выбранных местах" вполне самостоятельным "героem", она преломляется в самых различных аспектах - и как предмет специального обсуждения, и как средство изображения и воздействия; слово имеет магические возможности в силу своей мистической природы, так как *"оно есть высший подарок Бога человеку"* (VIII, 231). Вбирая образность учительного слова, его метафорические возможности и символический потенциал, слово Гоголя удваивает конкретные реалии, документальную и современно-историческую эмпирию, как бы просвечивая ее вечным светом библейского мира. Сам же автор в контексте всей книги окрашивается библейскими ассоциациями с древними пророками и апостолами, с Моисеем, выводящим Россию из Египетской тьмы, с Христом (ср. одно из ранних уподоблений себя Христу: *"Никто из моих друзей не может умереть, потому что он вечно живет со мною"*), несущим миру свет и жизнь.

* * *

"Авторская исповедь" была написана в 1847 г., после появления в печати "Выбранных мест", восприятие которых и послужило причиной ее создания. На первый

взгляд ситуация была далекой от тех условий, которые требуют или вынуждают к публичному исповеданию. Но если учесть религиозно-жизнетворческий характер "Выбранных мест", то станет ясно, что обвинение в гордыне явилось частью более общей проблемы, связанной с правом Гоголя, *"писателя, пока еще не монаха"*, на проповедь религиозную. И хотя он в "Выбранных местах" многосторонне обосновал это право, возникла необходимость еще одного обоснования и разъяснения. "Авторская исповедь" явилась своеобразным вариантом и "внутренним зеркалом" "Выбранных мест".

"Авторская исповедь" - определение, как известно, не гоголевское. Рукопись озаглавил С.Шевырев, редактировавший "Сочинения Н.В.Гоголя, найденные после его смерти" (М., 1855). Авторские же определения жанра этого сочинения рассеяны по тексту: *"повесть моего авторства"*, *"чистосердечная повесть"*, в письме к П.Плетневу от 10 июня 1847 г. он определяет свою *"книжечку"* как *"повесть моего писательства"*. Обычно это сочинение привлекается для комментирования биографии Гоголя и некоторых публицистических идей "Выбранных мест". Как предмет самостоятельного исследования "Авторская исповедь" перед литературоведами фактически еще не представляла. Между тем, как справедливо замечает П.Михед, это произведение **литературное** и как таковое нуждается в соответствующем исследовании⁶⁵. Действительно, литературная сторона этого сочинения Гоголя не только не изучалась, но и не учитывалась вообще. А именно с этой точки зрения раскрываются важные черты позднего творчества и личности писателя 40-х гг. Обозначим возможное направление исследования и круг произведений, которые могут входить в контекст сопоставления, проясняющий природу гоголевского текста.

Сразу же отметим, что и определения Гоголя и определение С.Шевырева не исключают, а взаимодополняют друг друга. В одном случае акцент сделан на *"исповедь"*, но

специфическую – авторскую, писательскую, в другом – на писательскую *"историю"* (*"Но возвращаясь к истории..."* – VIII, 445), *"повесть"*, но *"чистосердечную"*, т.е. потенциально исповедальную. Так обозначилась двоякая ориентация жанра – на исповедальную традицию (например, на писательские исповеди) и на писательские *"истории"*, т.е. творческие автобиографии. Феномен сочинения Гоголя рельефнее обозначится на фоне автобиографической традиции, которая в русской культуре активно развивается с XVIII века, историоризируя личность и ее самосознание. Эта традиция тесно связана с жанрами мемуаров, воспоминаний и дневников, в которые с конца XVIII века проникают элементы духовной биографии с сопутствующей исповедальностью. Предромантизм и романтизм канонизируют исповедальные формы, выводя их за пределы бытовой культуры, культивируя различные типы исповедально-биографического повествования. Литература и быт в совокупности составляют парадигму автобиографизма, явление которого обостряется в переходные эпохи. Тенденцию к перестройке отношений внутри парадигмы, приводящей к размыванию границ между литературой и бытом, мирским и сакральным пространством, в полной мере выразил Гоголь. Он свел воедино сразу несколько уровней автобиографизма, расположенных в диахронии культуры, придав ему жизнестроительный смысл. Поэтому правомерно говорить о том, что в *"Авторской исповеди"* сходится духовно-эстетический опыт различных культурных эпох – от античного автобиографизма, рожденного на почве судебного красноречия, служащего самооправданию на суде, до автобиографизма Нового времени.

Ведущей оказывается традиция, восходящая к исповедально-автобиографической прозе религиозных писателей, таких, как *"Исповедь"* Августина Блаженного⁶⁶ (первый перевод вышел в России в 1733 г.), автобиографические произведения Григория Богослова. Особое место в этом ряду занимает житие протопопа Аввакума, которое может

быть соотносено как с "Выбранными местами", так и с "Авторской исповедью". Кроме того, "Авторскую исповедь" можно включить в один ряд с "Исповедью" Руссо и "Чистосердечными признаниями в делах моих и помышлениях" Д.Фонвизина. Этот круг произведений позволит прояснить литературную природу произведения Гоголя. Очевидно, что за пределами сопоставления останутся сатирические "исповеди" Карамзина, Чулкова, романы-исповеди романтизма и др., связанные с беллетристикой и лишенные документально-авторского, творчески-биографического подтекста.

Первое, на что следует обратить внимание, - насколько сочинение Гоголя является "исповедью"? Литературная исповедь христианина своим происхождением связана, с одной стороны, с исповедью действительной⁶⁷, отвечая ее основным требованиям, с другой - с жанром автобиографии, восходящим к античности⁶⁸. Развитие исповедального дискурса вырабатывает специфическую топику. Что представляет действительная христианская исповедь? Предполагается, что исповедальная ситуация возникает по свободной воле исповедующегося и в тот момент, когда он осознает свою греховность. В момент осознания в исповедующемся рождается новое "я", отрекающееся от своего прежнего "я". Этим определяется двойная перспектива повествования в письменной исповеди: события жизни прежнего "я" освещаются с позиций нового "я". Переход от старого к новому "я" является кульминационным и трактуется как событие обращения (из язычника в христианина, из грешника в праведника и т.п.). Рассказ о переходе, движении в новое состояние и есть главный предмет исповеди. Действительная исповедь требовала от кающегося исполнения трех моментов: *contritio* (сокрушения, заключающего в себе скорбь и сожаление о содеянных грехах, отвлечение от них и твердое намерение впредь не грешить), *confessio* (исповедания, состоящего не только из полного исповедания грехов, обстоя-

тельств и причин, но и полного покаяния, т.е. полного самоотрешения исповедующегося от своего прежнего "я") и satisfactio (удовлетворения, выражающегося в благодарности Богу и действиях, искупающих грех). Для действительной исповеди покаяние является главным моментом исповедания. Поэтому в учительной практике и литературе долгое время преобладает определение исповедания грехов как "покаяния". Так называются "слова" многих святоотеческих писателей. Разъяснению смысла и важности покаяния посвящены обширные сочинения Ефрема Сирина.

Отражение требований к действительной исповеди легко обнаруживается, например, в "Исповеди" Августина Блаженного. Литературная исповедь отмечена структурной оформленностью, специфической топикой, тесными связями с красноречием (судебным, совещательным и торжественным) и его риторическими возможностями. Кроме того, она включает развернутый автобиографизм, порождая черты кризисного автожития. Будучи написанной, она независимо от формального адресата превращается в исповедь публичную, предназначенную для чтения разными людьми, и поэтому осознанно или неосознанно превращается в свособразное послание к миру, выполняет дидактические задачи - провести читателя сложным путем становления или кризисного обращения, от начальной точки движения - эмпирического, греховного "я" - к точке конечной, новому "я", приобщенному высших тайн и истин. Таким образом, исповедь грешника, переходящая в письменное слово, становится обращенной формой проповеди. Противоречие между исповедальным и проповедническим может сниматься только в том случае, если новое "я" обладает цельностью и безусловностью покаяния, а не самооправдания. Оправдание - это право "другого", высшей инстанции. Указанные особенности и метаморфоза перехода исповеди в проповедь объясняют специфические черты гоголевской "исповеди", если ее таковой считать.

Действительно, в гоголевской "книжечке", на первый взгляд, присутствуют все необходимые исповедальные элементы: сокрушение, самоотречение, самоумаление, покаяние и др. Но оказывается, что исповедальная стихия изначально связана с самооправданием и защитой, которые незаметно перерастают в проповедь и поучение. Да и сами мотивы гоголевского высказывания рождаются не в исповедальной ситуации. Обвинения современников внутренне ориентируют гоголевское диалогизованное высказывание, которое риторично по построению, стилю и последовательно опровергает оценки "судивших" четкой системой аргументов. В результате исповедь оборачивается проповедью, покаяние - верностью прежнему "я". Этими переходами и отмечена "Авторская исповедь" со своей псевдоисповедальностью, за которой встает целостная история души, ее строения и самопознания под мистическим знаком предопределенности.

Жанровая структура "Авторской исповеди" цельна, но не односоставна. Позиция христианского ратора выстраивает стройную композицию, в центре которой располагается автобиографическая *"повесть ... авторства"*, обрамленная жанровой топижкой древнего красноречия, направленного не только на оправдание и разъяснение, но и на убеждение и обвинение своих оппонентов. Здесь доминируют приемы судебного и совещательного красноречия. Повесть авторства раскрывает духовную биографию как историю *"внутреннего строения"*, как путь к Христу. В отличие от исповедальных биографий в ней нет ярко выраженного кризиса и обращения. Жизнь Гоголя предстает как незримые ступени восхождения, приближающие его к тайне человека, России и Бога, как путь самопознания и мистического откровения, приоткрывающего тайны и смысл творчества. Гоголь устанавливает прямую и обращенную зависимость творчества от "души" и "Христа". Творчество, предметом которого является жизнь, возможно, если познаешь душу человека вообще и душу русского

человека. Этого нельзя познать, если не познаешь собственную душу, а ее можно познать только через "внутреннее строение", через познание и исполнение "закона, данного Христом".

Таким образом, история авторства сливается у Гоголя с историей его души, смысл и обстоятельства которой плотно окрашены мистицизмом, сакрализующим личность автора. Трансцендентный план истории Гоголя становится главным ее смыслом и аргументом. Не прихоть и личная воля, а предопределение и сверхличная логика направляли путь писателя, выстраивая цепь обстоятельств, иррациональная природа которых постепенно открывалась сознанию Гоголя. Поэтому он косвенно пересадресовывает упреки и вопросы современников к высшей инстанции. Там, в "обстоятельствах и этом порядке, не от меня начертанном", заключены все ответы.

"Зачем <...> были такие обстоятельства <...> которые заставляли меня, против воли моей собственной, входить глубже в душу человека? <...> Зачем жажда знать душу человека так томила меня постоянно от дней моей юности? Определите мне прежде, зачем все это произошло, и тогда спрашивайте: зачем я не могу писать того, что писал?"



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование позволило прояснить важнейшие особенности поэтической системы Гоголя в контексте разнородных религиозно-мистических и религиозно-учительных традиций, идеология которых учитывалась в словесной форме своего проявления, иначе говоря, как особая риторическая практика, порождаемая религиозно-мистическим дискурсом. Рассмотрение материала от "Ганца Кюхельгартена" и "Вечеров" до "Выбранных мест" и "Авторской исповеди" под таким углом зрения позволило обозначить и общую динамику творчества Гоголя, которая складывалась из трансформации исходного метафизического мотивно-тематического комплекса в направлении его взаимодействия с религиозно-учительной системой, ориентированной на ортодоксальное христианство. Взаимодействие фольклорно-мифологической, мистической и религиозно-учительной систем определило специфику не только поэтики Гоголя в разные периоды его творчества, но и его идеологии. Характер этого взаимодействия определяло доминирование той или иной системы.

Анализ мотивно-тематических комплексов, включающих топику и ключевые формулы религиозно-мистической литературы, получивших распространение в романтизме, позволил увидеть сложную природу системы раннего Гоголя, в которой сопрягаются разноприродные элементы религиозно-мистического и фольклорно-мифологического происхождения. Так, например, анализ топики "тишины" и "молчания" позволил увидеть за природоописанием Гоголя не только воплощение принципов

романтической риторики, но и метафизический смысл божественного, переживание которого носит характер мистической коммуникации небесного и земного, человеческого и запредельного. В картины благостного миропорядка, строящиеся на сочтении идиллического модуса изображения с метафизической перспективой, изначально проникают тревожные сигналы ночного хаоса и хтонической стихии. Это порождает уже в "Вечерах" дуальную картину мира, его дневную и ночную ипостась. В отношении дневного и ночного мира вписана мифологическая и мистическая проблематика плена души, связанная с мотивно-тематическим комплексом: "сон-душа", "любовь-семья", "мужское-женское". Ключевое положение любовно-брачного сюжета обнаруживает его различные смысловые уровни, которые объединяются общим пониманием брачного союза как попытки восстановления гармоничного и сакрального миропорядка. Однако романтическая иррефлексивность дает амбивалентное разворачивание сюжета, поскольку все персонажи наделены взаимоисключающими признаками, что корреспондирует с гностикоманихейскими концепциями души, пораженной пленом материальности. Соединение древних мотивов и сюжетных ходов с романтическими представлениями о "ночной" стороне души определяет некоторые закономерности сюжетного построения и антропологическую концепцию Гоголя. Ее суть заключается в том, что душа каждого персонажа имеет свою предысторию в прошлом, связанном с преступлением и "страшным". Эта предыстория образует глубинный бессознательный душевный пласт, который переходит и воспроизводится в сновидении. С этим связано двойничество, представленное в расщеплении истории на прошлое и настоящее и на пару женских персонажей, которые эквивалентны друг другу и объединяются историей одной души. Прошлое неразрывно связано с настоящим и оказывает на него влияние. Понять настоящее можно только на хроногенетической оси, т.е. "смысл

явления раскрывался его генезисом, определялся тем, что ему предшествует" (И.П.Смирнов). По таким принципам отчетливо строятся "Майская ночь, или утопленница" и "Страшная месть".

Дуализм поэтической идеологии Гоголя уже в рамках первого цикла привел к обесмысливанию метафизического мотивно-тематического комплекса, сюжетных и нарративных принципов, его поддерживающих. Анализ повести "Иван Федорович Шпонька и его тетушка" продемонстрировал полную аннигиляцию поэтической системы и вместе с тем позволил описать зарождение негативной антропологии Гоголя, своеобразный архетип гоголевского человека, который ведет от Шпоньки к Подколесину в "Женитьбе", Поприщину в "Записках сумасшедшего", Акакию Акакиевичу в "Шинели", Тентетникову в "Мертвых душах".

Тенденция, обозначенная в "Вечерах", свое завершение найдет в цикле "Миргород", который неслучайно обозначен как продолжение "Вечеров". Здесь стихийный хтонический мифологизм Гоголя логично соотносится с гностико-манихейским мистицизмом и завершил разрушение всех позитивных аспектов мира и человека. Вместе с тем заметно, как в "Миргороде" стремление восстановить разумный и гармоничный миропорядок актуализирует значение религиозно-учительной культуры в ее ортодоксальной форме. Однако тема православной веры концептуализируется в рамках мужской социологизованной сакральности Запорожской Сечи. Соединение мифологизации с историческими реалиями ввело противопоставление степи и дома, этического и эстетического, эпоса и романа, истории и современности. Синхронизация разных диахронных историко-культурных отрезков породила неразрешимую проблему, за которой просматриваются идеологические вдохновения Ветхого и Нового завета, эпической и романной эстетики. Все четыре повести завершаются крушением миропорядка, важнейшим источником которого

выступает "женское" в разных ипостасях. Соединение красоты с "чужим" миром ввело непреодолимое противоречие, поскольку "чужое" ассоциировалось Гоголем и с "чужой", неправославной верой и с хтонической сферой. Ликвидация женского приводит к еще более катастрофическим последствиям - мир теряет смысл ("Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем"), превращаясь в абсурд и стихию власти материи.

Переход к изображению современности совпадает с переходом Гоголя к религиозно-учительной стратегии, ориентированной христианской культурой. Религиозно-мистические контексты и традиции находят свое отражение не только на сюжетно-тематическом уровне, но инспирируются их дискурсивными возможностями, определяя особенности нарративной стратегии автора, его риторические и поэтические приемы. Однако религиозно-учительная культура, формирующая авторский нравственный мир, воплощается на уровне сюжета в негативной форме. Гротескный и абсурдный мир предстает миром профанированной сакральности, перевернутым миром, описание которого строится с позиций апофатической риторики. Ею порождается апофатическая эстетика и поэтическая антропология писателя.

Негативная эстетика, применяемая Гоголем в "Арабесках" к описанию непознаваемого божественного, в прозе направлена на пошлый мир Пустоты. Антропологическая концепция Гоголя вырастает на почве религиозно-учительной типологии "внешнего" человека, в петербургских повестях Гоголь движется и в поисках "внутреннего человека", тип которого он намечает в Акакии Акакиевиче и в отце художника Б. Позитивным контрастом к профанному миру петербургских повестей и "Мертвых душ" стал фрагмент "Рим", который, подобно статьям "Арабесок", предлагает синтез земного и небесного, возможный только в переживании метафизической перспективы мира.

Первый том "Мертвых душ" демонстрирует утрату этой перспективы, что порождает софийную печаль и одновременно пророчества автора. В поэме исследована система риторического учительного слова, инспирированная целым рядом древних дидактических жанров - поучениями, проповедями, притчами. Особое место среди них занимает евангельское слово. Выявленные интертекстуальные связи позволили продемонстрировать характер и принципы использования древних претекстов. Мощное представительство религиозно-учительной системы в поэтике "Мертвых душ" взаимодействует с фольклорно-мифологической системой, воспроизводящей хтонические аспекты мира и человека как единого "тела" России. Функция тропов в этой системе служит задачам мифологизации. В результате мир получает глубоко амбивалентный характер, балансируя на грани чудесного и мертвого царства.

Рациональное стремление утвердить божественность мироздания, найти позитивные аспекты русской жизни, положительных персонажей, дать образцы праведной жизни и основы морального учения приводят во втором томе к описанию христианизированной земной идиллии. Здесь подключается топика земного рая, а описание жизни помещиков служит задачам своеобразной "педагогической" утопии. Чередование назидательных картин с открытым провозглашением важнейших ценностей христианского вероучения в форме поучения, "слова" и проповеди приводит к преобразению второго тома в своеобразную развернутую проповедь, обозначая тем самым прямой ход Гоголя от художественной к духовной прозе.

Глубинные трансформации инвариантной системы, в основе которой лежат ключевые конфигурации семантических комплексов, отражающих фундаментальные религиозно-мистические представления о картине мира и исском идеале, приводят к доминированию прагматики

над семантикой, к переходу от художественного дискурса к дискурсу религиозно-публицистическому, призванному волевым усилием реорганизовать наличный нравственный мир в искомый идеал монашеской гармонии. Идея преобразования российского мира и его движения на пути к Христу лишается художественной многозначности, но не литературности.

"Выбранные места из переписки с друзьями" строятся по типу древних учительных сборников, композиция которых у Гоголя определена не календарным, а интимно-личностным, биографически-творческим сюжетом. Сочетание проповеднического и исповедального начала станет конструктивным принципом "Авторской исповеди", риторика которой может быть соотнесена с широким кругом исповедально-проповеднической литературы. Стремление сказать прямое слово, призыв к воскрешению жизни на христианских началах не уничтожили в Гоголе литератора.



ПРИМЕЧАНИЯ

Все ссылки на тексты Гоголя приводятся по академическому изданию его сочинений: Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1937-1952 - с указанием тома римскими и страницы арабскими цифрами. Все шрифтовые выделения принадлежат автору монографии.

Автором используются следующие сокращения названий гоголевских произведений:

ВНИК - "Вечер накануне Ивана Купала;

ИФШ - "Иван Федорович Шпонька и его тетушка";

МН - "Майская ночь";

НПР - "Ночь перед Рождеством";

СМ - "Страшная месть";

СЯ - "Сорочинская ярмарка".

ГЛАВА I

1. Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996. С.6; его же. Религиозное отречение в истории романтизма. М., 1919. О религиозном мистицизме романтизма см. также: Huch R. Blütezeit der Romantik. Leipzig, 1899. Мистическая природа немецкого романтизма сегодня изучена наиболее полно, о романтизме русском, к сожалению, этого сказать нельзя.

2. Начало изучению метафизической природы русского романтизма, его важнейших контекстов положено добротной работой: Сакулин П.Н. Из истории русского идеализма. Князь В.Ф.Одоевский. Мыслитель. Писатель. М., 1913. Т.I. Ч.1. Принципиальная связь гностицизма с ро-

мантизмом была обоснована **А.Ф.Лосевым**. Ему же принадлежат блестящие характеристики гностицизма: История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. Кн.1. М., 1992. С. 242-305. В настоящее время этот аспект наиболее последовательно разрабатывает **М.Вайскопф** (Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст. М., 1993), убедительно связывающий мотивику романтизма, и прежде всего Гоголя, с трансформациями платонизма и гностико-герметической традиции.

3. Об иррефлексивности романтизма и, в частности, Гоголя см.: **Смирнов И.П.** О подделках А.И.Сулакадзевым древнерусских памятников // ТОДРЛ. Т.XXXIV. Л., 1979. С.200-219; его же. Психодиахροнологика. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994. С. 67-80.

4. См.: **Николаев О.Р.** У истоков гоголевского художественного мира (поэма "Ганц Кюхельгартен") //Н.В.Гоголь и русская литература XIX века. Л., 1989. С. 3-22.

5. **Михаил Вайскопф** в своей фундаментальной книге, ценной по новаторскому охвату материала и оригинальности интерпретаций, в частности, отмечает, что "сакральная тишина, предвещающая рождение слова, сплошь и рядом сочетается с тишиной как утратой слова и беспмятством либо с дьявольским немотствованием" (Сюжет Гоголя. С.116, а также 65, 67, 70, 72-73, 86, 115, 261, 264 и др.).

6. Творения преподобного **Максима Исповедника**. М., 1993. Кн.1. С.221. Об исихазме см.: **Прохоров Г.М.** Исихазм и общественная мысль в Восточной Европе. Л., 1968.

См. ценную статью о парадигмальном значении для русской культуры понятия "покой", семантическое поле которого пересекается с "тишиной" и "молчанием": **Котельников В.А.** "Покой" в религиозно-философских и художественных контекстах // Русская литература. 1994. № 1. С. 3-41.

7. "Тихий", "тишина", "Тихая Вечность" - центральные мистические концепты Пордеджа. В своем метафизическом значении они были подхвачены романтизмом, особенно Жуковским, у которого эпитет "тихий" - самый употребительный (см.: **Эткинд Е.** Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина. Л., 1973. С.60). Он, возможно, навеян не только традицией духовной оды, но и тихостью и "Тихой Вечностью" Пордеджа. См.: **Пордедж Дж.** Божественная и истинная метафизика, или дивное и опытом приобретенное ведение невидимых и вечных вещей: Пер. с нем. [М., 1787]. Ч. II; **Беме Я.** Аврора, или Утренняя заря в восхождении. М., 1990; **Сен-Мартен Л.К. де.** О заблуждениях и истине <...> Сочинение, в котором <...> указывается путь <...> к приобретению физической очевидности о происхождении Добра и Зла, о Человеке, О Натуре вещественной, о Натуре невещественной, и о Натуре священной <...> о Науках, Языках и Художествах: Пер. с франц. М., 1785.

8. О мистическом круге чтения русского масонства см.: **Вернадский Г.В.** Русское масонство в царствование Екатерины II. Пг., 1917; **Пиксанов Н.К.** Масонская литература // История русской литературы. М.; Л., 1947. Т. IV. Ч. 2. С. 51-84; **Глаголева О.Е.** Масонская литература в русской провинции // Книга в России: Из истории духовного просвещения. СПб., 1993. С. 121-138.

9. **Сумароков А.П.** Полн. собр. соч. М., 1781. Ч. II. С. 151.

10. **Экхарт И.** Проповеди и рассуждения. М., 1912. С. 39.

11. См.: **Папченко А.М.** Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984. С.6.

12. **Державин Г.Р.** Духовные оды. М., 1993. С.62.

13. О русской масонской поэзии подробнее см.: **Lauer R.** Russische Freimaurerdichtung im 18. Jahrhundert // *Beförderer der Aufklärung in Mittel- und Osteuropa.* Berlin, 1979; **Сахаров В.И.** Русская масонская поэзия XVIII века //

Русская литература. 1995. №4. С. 3-26. В последние годы заметно повысился интерес к русской масонской литературе, см., например: **Лорен Дж. Лейтон**. Эзотерическая традиция в русской романтической литературе: Декабризм и масонство. СПб., 1995. Здесь же приводится достаточно полная литература по этому вопросу. Применительно к Гоголю масонский контекст впервые основательно учтен в указанной книге М.Вайскопфа.

14. Описание топики "идеального" и "унылого" пейзажей см.: **Эпштейн М.Н.** "Природа, мир, тайник вселенной...": Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990. С.130-143, 148-156. Попутно обратим внимание на значимость соотношения категорий возвышенного и сакрального в сентиментализме, об этом см. новаторскую работу **Рольфа Фигута** "Дискурс о возвышенном в русском сентиментализме: А.Радищев и Н.Карамзин" (Русский текст. СПб., 1995. № 3. С.47-59).

15. **Сковорода Г.** Соч.: В 2-х т. М., 1973. Т.1. С.152 (далее все сноски на сочинения Сковороды приводятся в тексте по указанному изданию: римскими цифрами обозначается том, арабскими - страница); **Жуковский В.А.** Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб., 1902. Т.4. С.51. Попутно заметим, что ключевые понятия вынесены у Жуковского в маркированную позицию начала строфы.

16. Цит. по: **Аверинцев С.С.** Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 267.

17. Мифологема воды/влаги для романтизма - одна из ключевых и наделяется широким спектром значений (ср., например, "Ундины" Жуковского, "Ученики в Саисе" Новалиса, II часть "Фауста" Гете и др.). Она соотносена с метафизическими значениями 'отражения', 'зеркала' и 'стекла' и имеет значения женского начала (Мировой души), сна, плена, стихии любви. Кроме того, водная стихия у Гоголя, как и в мистических представлениях, выступает "знаком порубежности" (Новалис), пограничной сферой, соединяющей эмпирический и метафизический

миры или, как писал Риттер (1810), "вода является мостом между всем, что существует в мире, и нами" (цит. по: Ямпольский М. Память Тиресия. М., 1993. С.423).

18. О влиянии Беме и других религиозных мистиков на романтизм см., например: Ederheimer E. Jakob Böhme und die Romantiker. Heidelberg, 1904. Bd. I-II; Габитова Р.М. Философия немецкого романтизма. М., 1978.

19. Впервые этот контекст Гоголя основательно описан в книге М. Вайскопфа "Сюжет Гоголя".

20. В религиозно-мистическом контексте приобретает дополнительный смысл и 'суточное' заглавие цикла - ВЕЧЕРА. Например, Э. Сведенборг, поясняя стих 5 из Книги Бытия ("Так был Вечер, так было Утро; День Первый"), замечает, что "Вечер" - "это время теней, или заблуждений, и недостатка веры" (Тайны неба. Киев, 1993. С.15). Ср. с этим обсуждение современного безверия в вводных речах рассказчиков и 'блуждание' как сюжетный мотив "Вечеров". У Бонавентуры вечер вписан в начало тройственной лестницы восхождения к Богу (вечер-утро-полдень) и соответствует "материи", "телесной субстанции", "внешнему телу", "ощущающему началу" (Бонавентура. Путеводитель души к Богу. М., 1993. С. 51 - 53). Романтизм эксплуатирует "вечер" как глубоко амбивалентную мистическую тему.

21. Пордедж Дж. Божественная и истинная метафизика. Ч.II. С.409. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием части и страницы.

22. Ср., например, у Одоевского космический вариант слияния, отмеченный признаками "безмолвия" и "тишины": здесь "тихое наслаждение" и "безмолвное красноречие" наступает в тот момент, когда "тихо земля близилась к солнцу <...> и небесное сделалось земным, земное небесным, солнце стало землею, и земля солнцем" (Два дня в жизни земного шара //Московский вестник. 1828. Ч. X. С. 127-128).

23. Цит. по: **Жирмунский В.М.** Немецкий романтизм и современная мистика. С. 17-18.

24. **Беме Я.** Аврора, или Утренняя заря в восхождении. С. 110, 111, 117, 167.

25. **Аридт И.** Книга Натуры. М., 1830. Ч.I. Гл. II. С. 3; **Беме Я.** Указ. соч. С. 36.

26. **Карсавин Л.П.** София земная и горняя // Карсавин Л.П. Малые сочинения. СПб., 1994. С.79.

27. 'Задумчивость' у Гоголя обычно соотнесена с восприятием 'зеркальности' (вода, зеркало, окно) и приводит к утрате эмпирического сознания, сопровождается зачарованностью, невменяемостью и в конечном счете знаменует мистическое приобщение к 'иному'. Это симптом мистического выхода из себя в сферу встречи с мистической душой. Ср.: Параска в "Сорочинской ярмарке", *"держа перед собою зеркало <...> задумавшись, не примечала, казалось, ничего"*. Ср., например, элегии Жуковского, в которых 'задумчивость' входит в парадигму мистической встречи/контакта и всегда влечет за собой тему воспоминания о прошлом.

28. В этой системе значений приобретает дополнительные коннотации и мотив "двора" в песне Левко, который уподобляет мистическое пространство панночки "двору", что может быть соотнесено с членением Тихой Вечности на три Двора у Поредджа.

29. Мистика зрения, *"стремящегося видеть <...> насквозь"* (взгляд "огненных очей" Грицько в "Сорочинской ярмарке", пристальные взгляды Левко в "Майской ночи"), противопоставлена 'слепоте' и 'косоглазию' как внешнему и ущербному/демоническому зрению. См. ценную статью **Свена Шпикера** "Переворот мистического зрения: К вопросу о соотношении внутреннего восприятия и познания у Гоголя" (Гоголевский сборник/ Под ред. С.А.Гончарова. СПб., 1994. С. 20-38).

30. "Таинственный зов" как элемент мистической системы Гоголя рассмотрен **М.Вайскопфом** (Сюжет Гоголя. С. 268-270 и др.).

31. См.: **Золян С.Т.** "Свет мой, зеркальце, скажи...": (К семиотике волшебного зеркала) // Труды по знаковым системам. 22. Тарту, 1988. С.32-44.

32. Обоснованию доминирования оппозиции "женское-мужское" в раннем творчестве Гоголя, ее прочтению в фольклорно-мифологическом и метафизическом (платонизм и гностицизм) контексте был посвящен мой доклад на конференции по проблемам русского романтизма в Копенгагене (апрель 1993 г.). См.: "Иван Федорович Шпонька и его тетушка" в контексте романтического цикла "Вечера на хуторе близ Диканьки" // Russian Literature. XXXVIII (III). Amsterdam, 1995. С. 295-311.

33. Трансформации, блестяще описанные **И.П.Смирновым**, объясняют механизм распределения и перераспределения признаков между мирами. Учитывая эту модель, можно связать проявление нереклексивности с организацией различных уровней текста, в частности, видеть ее в проявлениях сюжетной симметрии и зеркальности, специфической рекуррентности текста и т.д. См.: **Смирнов И.П.** Формирование и трансформирование смысла в ранних текстах Гоголя ("Вечера на хуторе близ Диканьки") // Russian Literature. VII. Amsterdam, 1979. С. 585-600. Развитие этих идей см. в кн.: **Дёринг И.Р., Смирнов И.П.** Реализм: Диахронический подход // Russian Literature. VIII. № 1. Amsterdam, 1980. С. 1-39. Следует подчеркнуть, что эти работы имеют фундаментальное значение при анализе романтических текстов вообще, а описанный трансформационный алгоритм проясняет направление развития всей последующей прозы.

34. Этот аспект основательно исследован на обширном фольклорном материале в кн.: **Еремينا В.И.** Ритуал и фольклор. Л., 1991. Гл. II-III. Отметим только, что фольклорные эротика смерти и формула "свадьба - похороны"

весьма существенны для поэтики "Вечеров", но это уже предмет отдельного рассмотрения.

35. Цит. по: **Жирмунский В.М.** Немецкий романтизм и современная мистика. С. 109.

36. Ср. понимание софийности как неразрывной связи божественного и природного мира: **Федотов Г.П.** Тяжба о России: Статьи 1933-1936. Париж, 1982. С.220.

37. Ср.: "Как Днепр держит в темном лоне своем звезды - так в светлице колдуна блестит месяц, и держит колдун душу своей дочери" - **Ермаков И.Д.** Очерки по анализу творчества Н.В.Гоголя. М.; Пг., 1924. С.93.

38. В тонком анализе "Вия" **М.Вайскопф** пронизательно связал проблематику повести с отношением Хомя Брута с "загробной родовой, отцовской сферой", указав при этом на ее более раннее формирование (Путешествие в Египет // Wiener Slawistischer Almanach. Wien, 1989. Bd. 24. S. 32).

39. О соотношении грамматического рода и пола см.: **Цивьян Т.В.** Оппозиция мужской/женский и ее классифицирующая роль в модели мира // Этнические стереотипы мужского и женского поведения. СПб., 1991. С.86.

40. **Апокрифы древних христиан.** М., 1989. С. 253.

41. См.: **Langer G.** Schöne Synthese oder diabolische Mischung? Zum Problem des Schönen in Gogol's Frühwerk// Zeitschrift für slavische Philologie. Heidelberg, 1991. Bd. LI. Hf.1. S.143-173.

42. При некоторой прямолинейности интерпретаций в этих работах есть целый ряд тонких наблюдений и глубоких интуиций. Наиболее продуктивный путь психоаналитического подхода к литературе предлагает **И.П.Смирнов**, разработавший новое направление - психо-логопоэтику, которая строится на фундаментальной культурологической и антропологической основе. В русле идей И.П.Смирнова интересно работает **Наташа Друбек-Майер**, которая развивает возможности психоаналитического подхода к литературе.

43. **Русская романтическая повесть.** М., 1983. С.311, 330. Мистическому аспекту любви в романтизме посвящена обширная литература, укажем только на несколько ранних работ: **Жирмунский В.М.** Немецкий романтизм и современная мистика; **Schier A.** Die Liebe in der Frühromantik. Marburg, 1913.

44. Цит. по: **Трофимова М.К.** Историко-философские вопросы гностицизма. М., 1979. С. 112.

45. **Семьдесят имен Богу**// Памятники отреченной русской литературы/ Собр. и изд. Н.Тихонравовым. М., 1863. Т. II. С. 339-344.

46. **Аридт И.** Книга Натуры. Ч. I. Гл. VI. С. 19.

47. См.: **Кисин Б.** Богородица в русской литературе. М., 1929.

48. **Шлегель Ф.** Люцинда //Избранная проза немецких романтиков: В 2-х т. М., 1979. Т. I. С. 186.

49. Гоголь стремится иконографизировать изображаемый мир, заключая различные его аспекты в "раму". Его живописно-иконографический прием включает в себя прежде всего *"красавицу"* (ср. НПР, а также роль окна как иконографической рамы и зеркала) и мифологизированное природоописание (ср. начало СЯ). Иконы становятся символическим эквивалентом описанных событий, финально результируя их в сакральном плане. Например, вся история в ВНИК завершается мотивом иконы Божьей матери, к которой Пидорка принесла оклад, *"исцвеченный такими яркими камнями"* (подземные камни Петра). Это все, что осталось от истории Петра и Пидорки; ее прочтение с конца в начало и будет раскрывать значение "камней" и "иконы Божьей матери", Петра ("камня") и Пидорки ("Божьей матери") - см. интерпретацию этой мотивики в статье **М.Вайскопфа** в "Гоголевском сборнике" (СПб., 1993). Это один из путей сакрализации, основанный на трансформации слова в живописную картину/икону. Бытовой уровень мира, реализуясь как мир комический, моделируется театральными средствами низо-

вого барокко (см. статью С.Шведовой в "Гоголевском сборнике". СПб., 1993), стремясь к лубочному закреплению. Гоголь предлагает своеобразную "священную историю" Малороссии в лицах, событиях и картинках (ср.: Пьеса "Вечеров" инициирована темой рождения Христа - "Ночь перед Рождеством"), своеобразный малороссийский иконостас, в котором Украина вписана в библейскую и культурно-историческую мифологию по принципу барочной иконографии и лубка. Ср. наблюдения А.В.Самышкиной над цветовой гаммой в "Вечерах", передающей "колорит, присущий сочетанию иконописных красок", что в совокупности с особенностями пространства "вызывает ассоциации с храмом" (К проблеме гоголевского фольклоризма // Русская литература. 1979. №3. С.69). Трансформация иконографического принципа в последующем творчестве даст "эстамп", "картинку", "исторический портрет", редуцирующие и аннигилирующие сакральный смысл.

50. Попутно отмечу, что Вакула получает 'благословение' на брак у 'отца' и 'матери', пара которых представлена в 'ином' мире "батькой" Потемкиным и "мамкой" Екатериной. 'Отцовская' сфера и здесь отмечена амбивалентными признаками: "батька" и СВЕТлейший и ПОТЕМКИН, к тому же он наделяется хтоническим признаком - у него "один глаз немного крив" (ср. в МН: "кривой" Голова был "проводжатым" Екатерины). Отмеченная уже ситуация 'плена' дублируется и в 'ином' мире - "царица" оказывается в своеобразном окружении/плесу 'кривых' хтонических/инфернальных сил, а ее сказочное 'царство' - "весь в огне", "блеске", искусственном "свете" Петербург - предстает ночным хтоническим миром (визит запорожцев к Екатерине совершается ночью). Кстати, описание ночного свечения неземным светом Петербурга, мотив 'чуждости', "перламутровые пуговицы" (=жемчугу, отсылающему к водной мотивике), дар ночной царицы - все это отсылает к сну Левко в МН. Визит запорожцев с дарами к "батьке"

(Потемкину) и "мамке" (Екатерине) в Рождественскую ночь и упоминание картины пречистой девы с младенцем может прочитываться и как аллегорическая версия поклонения малороссийских "волхвов".

51. Как показал И.П.Смирнов, трансформационный алгоритм "Вечеров" реализуется таким образом, что "в концовках <...> произведений происходит у н и ч т о ж е - н и е н е р е ф л е к с и в н о с т и" - Формирование и трансформирование смысла в ранних текстах Гоголя. С. 588 (разрядка И.П.Смирнова).

52. Шамбинаго С. Трилогия романтизма (Н.В.Гоголь). М., 1911.

53. Цит. по: Лосев А.Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. Кн. I. С. 240.

54. Цит. по: Юнг К.Г. Архетип и символ. М., 1991. С.196.

55. Апокрифы древних христиан. С. 286 (Евангелие от Филиппа, 78).

56. Флоренский П.А. Столп и утверждение истины. М., 1914. С. 261-262.

57. Апокрифы древних христиан. С. 286.

58. Апокрифы древних христиан. С.253, 262. (Евангелие от Фомы, 27, 118). Ср. предельную антиномичность, объединенную в высшем женском существе: "Я жена и дева. Я мать и дочь <...> Я новобрачная и новобрачный. И мой муж тот, кто меня породил. Я мать моего отца и сестра моего мужа, и он мой отпрыск" и т.д. (там же. С. 308).

59. Русская романтическая повесть. С. 222.

60. Романтизму хорошо знакома связь инцестуальной мотивики с метафизической идеей возвращения/слияния и мифологемой андрогина. На этом пересечении возникал сакрализованный инцест, говорящий об идее метафизического воссоединения, возвращения, обретения первоначального единства и целостности. Ср. указания на инцестуальную мотивику в "Блаженстве безумия" в статье

Н.Друбек-Майер (Гоголевский сборник. СПб., 1993). Особенно отчетливо она представлена в немецком романтизме. Следует учитывать и более глубинные основания сакрализации инцеста, коренящиеся в архаике с ее близнецным культом, что, например, отзывается в ИФШ - пара Иван и Марья прочитывается в контексте купальской мифологии как брат и сестра, что поддерживается аллюзиями на их родственные отношения: дядюшка Марии Григорьевны, вероятно, отец Ивана Федоровича (*"Он <...> еще тебя не было на свете, как начал ездить к твоей мамушке; правда, в такое время, когда отца твоего не бывало дома"* - I, 295).

61. **Апокрифы древних христиан.** С. 214 (Апокриф Иоанна, 27). Ср. замечание **М.Э.Поснова** о месте "матери" в гностицизме: "Рядом с матерью образ отца стоит решительно на заднем плане" (Гностицизм и борьба церкви с ним во II веке. Киев, 1912. С. 21).

62. Стремление к женщине как матери в психоаналитическом коде прочитывается как инцестуальное стремление вернуться в материнскую утробу. См.: **Drubek-Meyer N. Gogol's Psychologik in den "Večera na chutore bliz Dikan'ki"** // Wiener Slawistischer Almanach. Wien, 1992. Bd. 31. S. 66-78. Ср. также наблюдения **В.Гитина** ("Коляска" Гоголя: некоторые особенности поэтики анекдота // **Н.В.Гоголь: Проблемы творчества.** СПб., 1992. С. 73).

63. Анализ кровосмесительной темы в СМ в фольклорном контексте см. в кн.: **Анненкова Е.И.** Гоголь и декабристы. М., 1989. С. 76-84.

64. Ср.: **Беме Я.** Аврора, или Утренняя заря в восхождении. С. 216-217.

65. **Беме Я.** Указ. соч. С. 273.

66. См.: **Лосев А.Ф.** Указ. соч. С.287. Ср. также: "...и в этой материи как в печали ее творца, скорее, звучит нечто романтическое (выделено **А.Ф.Лосевым**), поскольку новоевропейский романтизм тоже возник как уход

одинокой и страждущей личности в бесконечные и недостижимые дали" (там же. С. 288).

67. См.: Цивьян Т.В. Оппозиция мужской/женский и ее классифицирующая роль в модели мира.

68. Иванов Вяч.Вс., Топоров В.Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы. М., 1965. С. 101.

69. Ср., например, описание эротического союза земли и неба в начале СЯ с аналогичным в герметическом трактате: "Владыка всего смертного мира <...> показал нижней природе свой прекрасный образ бога. Увидев <...> подобие бога, природа ему улыбнулась в любви, словно как она увидела в воде образ прекраснейшей формы человека и тень его на земле. А он, увидев свое подобие в ней, отраженное ее водой, воспылал любовью <...> природа, залучив к себе возлюбленного, обвила его вся, и они совокупились: они ведь были любовниками. И вот почему <...> человек двойственен" (цит. по.: Лосев А.Ф. Указ. соч. С. 240). Ср. у Одоевского в "Заветной книге": "В первые дни мира, когда земля и небо были еще неразлучны, когда земля улыбалась небом <...> когда наслаждение людей были земные и небесные вместе <...> Каждый существовал в братьях, друзьях своих" (Урания. Карманная книга на 1826 год. С.201). Ср. с мотивом оставленного "брата" в финале СЯ (I, 136).

70. Ср. пронизательное замечание Андрея Белого: "происхождение женского штампа "красавица" в "Веч", - взгляд на женщину раннего отрывка "Женщина" (она - эманация бога, "София")". - Мастерство Гоголя. М., 1996. С. 182.

71. Сон Левко отсылает и к Ночным видениям Луизы в "Ганце Кюхельгартене" - к видению "дивной феи", которая "спит в плену За решеткою коральной", там же "в окне поет певец". Видению предшествует строфа с близким описанием ночи: "звук тихо разнесен", "земля сквозь сон", "лес не колышется; всё спит" (I, 86).

72. Смирнов И.П. Формирование и трансформирование смысла в ранних текстах Гоголя. С.586. Разбор зеркальной симметрии в МН см. на с. 590-591.

73. Мотив сна присутствует уже во встрече с Ганной (*"Скажи наперед, говорил ли ты с отцом своим?" "Что?" - сказал он, будто проснувшись* - I, 155).

74. Это типичная, например, для немецкого романтизма позиция героя - "пришельца", "чужого". Ср., например, близкие к МН схему и набор мотивики в "Белокуром Экберте" Л. Тика (Московский Вестник. 1830. Ч.II).

75. Мистическая парадигма 'воды' у Гоголя включает 'душу-женщину' и "дитя", поэтому в момент мистической 'встречи с душой' входит "вода" - "зеркало воды". Связь 'воды/влаги' с 'душой' и 'девушкой/женщиной' восходит к фольклорно-мифологическим представлениям. Ср. толкование связей 'души' и 'воды' у К.Г. Юнга, опирающегося в своих интерпретациях на гностические парадигмы: "Путь души, ищущей потерянного отца, - подобно Софии, ищущей Бюфос, - ведет к водам, к этому темному зеркалу, лежащему в основании души" (Юнг К.Г. Архетип и символ. С. 108).

76. У Гоголя, в отличие от Жуковского, "минувшее" наделяется не только значениями "приятного" (веселого, детского и т.п.), но прежде всего "страшного" - в минувшем/прошлом скрывается преступление, как, например, родовое убийство: братоубийство Каина спроецировано на убийство Ивана Петром, убийство колдуном своей жены - матери Катерины и т. п. Таким образом, прошлое на эмпирическом уровне может определяться как "старое, доброе", как "золотое время", как "рай", на метафизическом/мифологическом (в сновидениях, припоминаниях персонажей) - связываться с преступлениями и сиротством. Ср., например, реализацию этих мотивов в стихотворении Федора Глинки "Глас к Богу", увязывающих сиротство с памятью и негативным прошлым:

Отца и матери я, Боже! не имею:
Отца и мать Собой ты заменяешь мне:
Я одинок и чужд в сей чуждой мне стране:
<...>

И память, память мне беда:

Зачем ей говорить о том, что было прежде...

(Карманная книжечка для любителей русской старины и словесности / Изд. В.Н.Олиным. СПб., 1830. № 4. С. 494).

77. О гностическом возвращении души к Отцу см.: Трофимова М.К. Историко-философские вопросы гностицизма. С. 114-115.

78. Здесь важно учесть положение И.П.Смирнова о том, что "если один факт не может замещать другой факт в качестве знака синхронно, то они должны быть связаны между собой генетически, следованием во времени. Вот почему романтизм строил сугубо историзированную картину мира; смысл явления раскрывался его генезисом, определялся тем, что ему предшествует; "прочсть" событие значило выяснить его причину на хроногенетической оси" (Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977. С. 29).

79. Явный интерес к бессознательному обозначился еще у Лейбница, к нему обращались Кант и Фихте. Наиболее последовательно трактует его эпоха романтизма в лице Шеллинга, соотносившего бессознательное с Абсолютом. Интерес к бессознательному в романтизме связан с обостренным вниманием к психологии и сновидениям (Одоевский). Небезынтересно указать на сочинение Г.Шуберта "Символика снов", 1814 г. (Schubert G.H. Die Symbolik des Traumes. 3 Aufl. Leipzig, 1840), исследующего "ночную" сторону человеческой психики, явленную в сновидении. Его мистическое богословие и мистическая психология были популярны в России в I половине XIX века даже в церковных кругах (Иннокентий Борисов и др.), в частности, успех академических лекций архимандрита Феофана, продолжавшего традиции Иннокентия, Г.Фло-

ровский связывает с использованием идей мистической психологии Шуберта, который одним из первых стал внедряться в сферу бессознательного, рассматривая феномен души ("История души") и сна (см.: Прот. Г.Флоровский. Пути русского богословия. Вильнюс, 1991. С. 198, 241). В исследовании творчества Гоголя сфера психического представляет интереснейший предмет, на который впервые в связи с поэтикой косвенно указывал Андрей Белый (Мастерство Гоголя. С.69, 207 и др.).

80. Ермаков И.Д. Очерки по анализу творчества Гоголя. С.98.

81. Анализ темы церкви в творчестве Гоголя см.: Amberg L. Kirche, Liturgie und Frömmigkeit in Schaffen von N.V.Gogol'. Bern, 1986.

82. Этот вывод, подсказанный работами Д.Чижевского, обосновывает и Михаил Вайскопф.

83. Гиппиус В.В. От Пушкина до Блока. М.; Л., 1966. С.69.

84. Смирнов И.П. Формирование и трансформирование смысла в ранних текстах Гоголя. С. 594.

85. См. ценную своими наблюдениями над спецификой ИФШ статью В.Ш.Кривоноса "Самопородия у Гоголя" (Изв. РАН. Сер. лит. и яз. М., 1993. Т. 52. №1. С. 25-34). Ср. в этой связи суждения Ю.Тынянова о "пародичности" и "пародийности": Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 290 и сл.

86. См.: Вайскопф М. Сюжет Гоголя. Автор наряду с понятием автопародийности использует понятия трагедии и аннигиляции, интуитивно ощущая их нетождественность. Такое понимание представляется нам более адекватным гоголевскому механизму смыслопорождения и прежде всего нарративной стратегии, ориентированной апофатическим дискурсом.

87. О мифологических связях "земледельческой повозки" с женским плодотворящим началом, с покойником ("покойник едет на ней обновляться в земле") и женихом

см.: **Фрейденберг О.М.** Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936. С.211 и др.

88. Подобный тип названия ориентирует на сказку и эпос, отчасти на литературный контекст, ср., например, повесть **Сомова** "Матушка и сынок", в которой осваивается гоголевская тема материнской власти (ср. с ним гоголевский драматический "Отрывок").

89. См.: **Даль В.** Толковый словарь живого великорусского языка: В 4-х т. М., 1994. Т. I. Стлб. 13.

90. Ср.: "Руки, ноги, и все члены ваши да будут защищены от всего страстного" - из подвижнических наставлений монахам св. преподобного Феодора Студита (**Добротолюбие**. М., 1992. Т. 4. С. 40.); "Неправду руки ваши сплетают" (**Сковорода**. I, 169). Из мистической антропологии, отождествляющей части тела с различными страстями, проистекают и адские наказания греховных частей тела. Например, в апокрифах наказанию подвергаются те части тела, которыми совершен грех, - язык, глаза, руки и проч. См., например, описание картины Страшного суда из церкви Ненадыхи Тарашенского уезда Киевской губернии: "Обжоре одна змея впилась в рот, а другая сосет сердце" (цит. по: Домашняя беседа. 1868. Вып.20. С.525). Ср. также с метонимическим наказанием/"учением" в былинах: "Он первое ученье - ей руку отсек, Сам приговаривает: "Эта мне рука не надобна, Трепала она, рука, Змея Горынчишша!" (**Кириша Данилов**. Древнейшие российские стихотворения. М.; Л., 1958. С.58-59; см. также былинку "Иван Гаденович").

91. См.: **Песни, собранные П.Н.Рыбниковым**: В 3-х т. / Под ред. Б.Н.Путилова. Т. 1. Былины. Петрозаводск, 1989. С. 287 (примеч.).

92. **Песни, собранные П.Н.Рыбниковым**. Т.3. Петрозаводск, 1991. С. 203. Эта игра с этимологией часто получала мотивное решение, подкрепляя сюжетные ходы. См., например, "О царстве Подсолнечном, царе Иване Васильевиче и царевиче Федоре Ивановиче" - здесь вводится

мотив незаконнорожденного царского сына Федора Ивановича. Попутно обратим внимание на связь мотива "одежды царской" и ритуального обряжения перед возвращением в дом отца "грозного царя Ивана Васильевича" и будущей женитьбой, что актуально и для гоголевской повести, обнаруживающей сходство с общей фольклорно-мифологической схемой.

93. См.: **Морошкин М.** Славянский именослов, или собрание славянских личных имен в алфавитном порядке. СПб., 1867. С.17; **Успенский Б.А.** Избр. труды. Т. II. Язык и культура. М., 1994. С. 151.

94. Следует учесть еще одно значение персидского имени *Каспар*, подсказанное мне И.П.Смирновым: 'хранитель драгоценностей при дворе правителя', что прямо поддерживается указанием на 'хранительную' функцию тетюшки и еще раз дублирует её 'царские' коннотации. 'Персидская' этимология корреспондирует с "кашемирской" шалью Василисы Кашпоровны.

95. Эту же связку можно обнаружить и в *Цулчевська*, если читать ее через польск. *sur//el* - нос; вершина (Большой польско-русский словарь. Москва; Варшава, 1967. С. 115), косвенно устанавливающих связь с атрибутом Петрушки - 'большим носом'.

96. **Drubek-Meyer N.** Gogol's Psychologik in den "Večera na chutore bliz Dikan'ki". S. 91 (прим. 58).

97. О сакральном значении эпитета "грозный" в царской титулатуре и о сходстве двух царей см.: **Пянченко А.М., Успенский Б.А.** Иван Грозный и Петр Великий: концепция первого монарха. Ст. 1 // ТОДРЛ. Л., 1983. Т. XXXVII. С. 70-71.

98. **Пропп В.Я.** Фольклор и действительность: Избр. статьи. М., 1976. С. 199.

99. Там же. С. 200.

100. Там же. С. 202.

101. Собака, свинья и кошка связаны у Гоголя с хтонической сферой, что соответствует мифологическим

представлениям об их связях с землей и загробным миром. Эта система древних представлений часто у Гоголя объединяется посредством народной культуры с христианскими представлениями о дьявольских силах. Особенно важное место в системе Гоголя занимает "собачья" мифология. Ср.: *"будь я собачий сын, если не поднес бы ему дулю под самый нос!"* (I, 124); в *"Старосветских помещиках"*: *"Собака нечистоплотная <...> а кошка тихое творение, она никому не сделает зла"* (II, 28); *"судья-собачник"* в *"Ревизоре"*, *"кобелек"*, *"на другой собаке сойдемся"* (IV, 87); в *"Женитьбе"* у Кочкарева *"есть на примете придворный официант <...> собака"*; Кочкарев Подколесину: *"вообрази, около тебя будут ребятишки <...> и какой-нибудь постреленок <...> будет теревить тебя за бакенбарды, а ты только будешь ему по-собачьи: ав, ав, ав!"*, Подколесин: *"щенок эдакой, и уж на тебя похож"*; Собачкин-"масон" - *"мооська совершенная"* ("Отрывок"), собачки в *"Записках сумасшедшего"*. Весь животный и птичий пантеон представлен в *"Мертвых душах"* и особенно полно представлена "собачья" мифология в семантическом поле Ноздрева и Собакевича (сын собаки). Работа над "собачьей" темой отчетливо видна по черновым наброскам.

Для контекста ИФШ важна не только мифологическая связь собаки с землей и потусторонним миром, но и апокрифические версии связей собаки с человеком и Адамом. В частности, сегмент *"пес лаял <...> как бы приговаривая: посмотрите, люди крещенные, какой я прекрасный молодой человек"* (I, 292) соотносен с появлением Шпоньки и, возможно, имплицитно представляет представления о метаморфозе души умершего в образ собаки и апокрифические представления о происхождении собаки из мальчика (см.: Успенский Б.А. Мифологический аспект русской экспрессивной фразеологии // Успенский Б.А. Избр. труды. Т. II. С. 115, прим. 27. Здесь же обширный материал о мифологии пса, его связях с культом земли и потусторонним миром). Диахронический анализ физической

метаморфозы "человек - собака" см. в кн.: **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., 1978. С. 186-203. Кроме того, приведенный сегмент ассоциируется со свадебными самовеличаниями жениха, ср.: "Какой я хороший, Какой я пригожий, - Красив уродился, Ладно снарядился" (*Лирика русской свадьбы* /Изд. подг. Н.П.Колпакова. Л., 1973. С. 151).

102. Впервые на фундаментальную значимость "земли" в творчестве Гоголя указал и прокомментировал ее **Андрей Белый** ("Мастерство Гоголя"), затем в другом ракурсе эту мифологему рассмотрела **М.Виролайнен**: "Истоки движения у Гоголя связаны с землей и смертью; магический круг реалий рушится от контакта с земляной силой" (*Мир и стиль* // Вопросы литературы. 1979. № 4). Позднее эта идея получила в исследованиях чрезвычайно продуктивную мистико-теософскую (**М.Вайскопф**) и собственно архаическую разработку (**А.Иваницкий**). См. о метаморфозах у Гоголя, связанных с осуществлением метонимической связи с землей: **Иваницкий А.И.** Логика тропа и логика сюжета. Гоголь // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 10. Журналистика. 1989. № 4; его же. Функция тропа в сюжете и смысловой структуре текста. Гоголь // Вестн. Моск. ун-та. Сер.10. Журналистика. 1991. № 1. Стройная и убедительная концепция **А.Иваницкого** коррелирует с не менее убедительной концепцией **М.Вайскопфа**, в частности, с его идеей о связях гоголевских персонажей с загробной родовой сферой ("Сюжет Гоголя"). С этой точки зрения, возвращение Шпоньки домой можно прочитывать как восстановление метонимической связи, сопряженной со страхом перед породившей его сферой. Сон интерпретирует власть этой женской сферы как символическое сексуальное насилие в инцестуальной форме. Она греховна и ужасна для персонажа, поскольку имплицитно сексуаль-

ную связь с 'женой=тетушкой=материей=землей', т.е. с Деметрой - "матерью-землей". В "Вие" (Хома Брут - панночка/ведьма) заметно продолжение и, соответственно, трансформация отношений Шпоньки с женским началом, с той "материей", которую не только архаическое, но и средневековое сознание отождествляло с "землей", а землю - с материей: "земля - это материя для всех тел" (цит. по: Неретина С.С. Слово и текст в средневековой культуре. История: миф, время, загадка. М., 1994. С. 127). Через это "материя" и "сюртук" приобретают значение 'земли' и 'свадебно-похоронной одежды' (ср. шинель - "подругу (=жену) жизни"). Кошмарный сон Шпоньки отдаленно напоминает ночные события в церкви в "Вие": то, что было сном в ИФС, стало явью в "Вие".

103. В тетушке угадываются черты и сказочной "хозяйки" - матери диких зверей - Бабы-Яги, заданные родством с архаической семантикой "иногo" мира, и "хозяйина" - первопредка (ср. также трансформацию сказочного мотива "Баба-Яга дает Ивану коня" и атрибутов Яги - "кочергу" и "ворона" - в семантическом поле Василисы Кашпоровны). Иной точки зрения придерживается Е.М.Мелетинский, считающий, что в ИФС присутствуют "некоторые не слишком явные элементы пародии" на фольклорные произведения (ср.: "В повести об Иване Федоровиче вместо ведьмы находим только мужеподобную энергичную тетушку" - Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М., 1994. С.80).

104. Русская ономастика и ономастика России/ Под ред. О.Н.Трубачева. М., 1994. С.88.

105. См. также: Drubek-Meyer N. Op. cit. S. 75. В *Мариш* присутствует значение не только 'любимая', 'желанная', но и 'госпожа' (евр.), что дополнительно соотносит ее с признаками "властительной" тетушки.

106. Лирика русской свадьбы. С. 229. Традиционный фольклорный эпитет "белая" соотносится с "белокурой" Марьей Григорьевной.

107. См.: **Мифы народов мира**. Энциклопедия: В 2-х т. 2-е изд. М., 1988. Т. II. С. 29. Ср. также в купальских "сюжетах" ловлю *Ивана*, *Вани-женишка*, который должен откупаться (см.: **Терновская О.А.** Божья коровка или ночь накануне Ивана Купалы (соотношение микро- и макро-структур) // **Славянское и балканское языкознание. Структура малых фольклорных текстов**. М., 1993. С.45. Здесь же отмечается связь купальского ритуального термина **мага* с архаичным корнем **маг-*, а также связь "свадебной" темы и 'смерти' с дериватами этого корня.

108. Именование *Ивана* Шпоньки *колоколом* имеет не только сексуальную мотивацию, как амбивалентного полового символа (об этом см.: **Drubek-Meyer N.** Op. cit. S. 74), но и культурно-семиотическую, отсылающую к обширной теме "колоколен" и "колокола", в частности именных/персональных. Прежде всего 'Иван - колокол' отсылает к контексту царя Ивана Грозного, в нем обнаружим "Ивановские колокольни" (Иван-великий), знаменитый "Иван-колокол", "Царь-колокол". В таком случае стать *Иван-колоколом* будет означать приобретение 'царского' статуса, статуса 'грозного', каковыми являются учитель латинского языка, тетушка и Сторченко, зеркально отражающие друг друга. Это согласуется с символикой свадебного и вообще переходного обряда, одновременно представляя своеобразное венчание на царство. Другой слой значений управляется местом "колокола" в похоронной обрядности, символически связывающей "деток" и "деревянную матку" (гроб). Ср. загадку: "Кликнул климан сквозь белой камень: "Собирайтесь, детки, к деревянной матке!" - *Колокол*" (**Песни, собранные П.Н.Рыбниковым**. Т.3. С. 204). О колоколе как "поминальном орудии христианской древности" см.: **Кавельмахер В.В.** Большие благовестники Москвы XVI - первой половины XVII в. // **Колокола. История и современность**. 1990. М., 1993. С. 79. Персональные колокола благовестили "о здравии" и "за упокой" души, имели свое имя (см., например, указ пат-

риарха Иоакима 1679 г. "О колокольной фамилии" в публикации Н.Новикова в "Древней Российской Вивлиофике" (2-е изд. М., 1789. Ч. XI. С. 254); здесь же опубликовано "Известие об Ивановской колокольне"), обладали собственной антропологией (имели уши, язык) и "биографией". С "колокольной" темой прочно связывалось имя не только Ивана Грозного, но и знаменитого в первой трети XVIII века литейщика колоколов Ивана Федоровича Моторина, который отлил для Ивановской колокольни Московского Кремля колокол **Воскресный** (см. о нем: **Костина И.Д.** К истории создания "Царь-колокола" (Новые архивные материалы) // Колокола. История и современность. 1990. С.121-125).

Бессознательное восприятие Шпонькой женитьбы как 'смерти' порождает отказ от номинации 'колокол'. Шпонька не может стать 'грозным', он всего лишь жертва, подобная убиенному сыну Ивана Грозного - Иоанну Иоанновичу. Царский аспект имени и отчества Шпоньки, с одной стороны, выстраивает линию наследства и власти, с другой - семантизирует имя в аспекте жертвы и мертвеца.

Как представляется, культурно-мифологический контекст царя Ивана Грозного может стать интересным материалом для прояснения "царской" мифологии Гоголя. Иван Грозный пережил гнет окружающих, в том числе со стороны своей матери - Елены Васильевны, женщины энергичной и властолюбивой, рано осиротел; имел сыновей - Ивана (старший, убил его) и Федора - тихого, кроткого, богомольного, неспособного к делам. В его историко-мифологический контекст входят колокольни и колокола, былинные сюжеты о женитьбе (его женами были **Марья Темрюковна** и **Марья Федоровна**), тезоименитый ангел Иоанн Предтеча (погибший от женщины) и проч. Тема Ивана Грозного была особенно популярной в 20-30-е гг. XIX века в связи с выходом IX тома "Истории" **Карамзина**, различные эпизоды из жизни Ивана Грозного

обсуждались на страницах журналов. См., например: Вестник Европы. 1830. № 11. С. 211-217.

109. Попутно отметим, что **власть** и **насилие** реализуются и на речевом уровне – не только в скрытой форме, как лишение Шпоньки слова, но и в теме "лжи" и организации "диалогов насилия" или речевого насилия, исключаяющего Другого из речевого акта (Иван Иванович и реакция на него Сторченко, Сторченко и слуга). Ср. об устранивании из речевого акта Другого: **Батай Ж.** Сад и обычный человек // Маркиз де Сад и XX век. М., 1992. С. 104 и сл. Отметим также, что серия положительных номинаций и предикаций Шпоньки – *"преблагонаправный и престарелый мальчик"*, *"сидел он всегда смирно"* и т.п. и есть по сути означаемое Власти или означающее Власть. Эти номинации звучат как чужое слово, как цитата и воспринимаются как дискурсивный шов. Последующий же их перевод, как, например, перевод 'кротости' в 'пуговицу' – это и есть овнешнение, овеществление, отелеснивание душевного и, соответственно, властного. Отсюда эффект марионеточности, который отметил **Hans Günther** (*Das Groteske bei N.V.Gogol. Formen und Funktionen. München, 1968. S. 79*). Марионеточность и обнажает несовпадение означаемого и означающего и всегда связана с властными отношениями, но иными, чем те, которые описывает Г. фон Клейст ("О театре марионеток"). Способ уйти из-под власти – быть нарциссом, абсолютно одиноким и автокоммуникативным. Но здесь начинает проявляться другой властный механизм, связывающий персонажа не с социумом, а с 'матерью' и 'землей', выступающих достоянием бессознательного в персонаже (о связи нарциссизма с матерью и землей см.: **Фромм Э.** Пути из больного общества // Проблема человека в западной философии. М., 1988. С. 465), – в этом раздвой и обреченность Шпоньки. Было бы интересно в этом контексте учесть трактовку эдипальности, предложенную И.П.Смирновым, объясняющим ее не только "схваткой за власть", но и потребностью выхода

"из биологического существования", чтобы обрести "себя как человека" (см.: Смирнов И.П. Эдип Фрейда и Эдип реалистов // Wiener Slawistischer Almanach. Wien, 1991. Bd. 28. S. 10 и сл.). Тогда инцестуальные коннотации отношений пассивного/инфантильного Шпоньки с властной тетушкой могут прочитываться как бессознательное стремление избавиться от власти/насилия. Отказ от номинации "колокол" и утверждение себя как "Ивана Федоровича" в таком случае будет пробуждением человеческого. Тем более, что переживание женитьбы и сон впервые приоткрывают в марионеточности Шпоньки слабый человеческий голос, отдаленно напоминающий финальный голос Поприщина Аксентия Ивановича, потомка Шпоньки, перенесенного во властные отношения Петербурга, и Акакия Акакиевича в "Шинели", подвергающегося насилию. Во всяком случае, символизм сна в контексте обозначенных кодов дает возможность и такого прочтения.

110. Исследователями уже отмечалась связь Петра в творчестве Гоголя с демонизмом и антихристом. В такой трактовке она соотносится с традицией старообрядчества. К импликациям петровской мотивики в ИФС в связи с царскими и властными коннотациями мы еще вернемся. Важный материал может дать и биографический контекст/подтекст повести, которым навеяны детали в описании учебы Шпоньки в поветовом училище - изучение катехизиса, книги о должностях человека, латыни. С этим контекстом для Гоголя связана смерть брата Ивана, с которым он обучался в поветовом училище. Его смерть, вероятно, связалась с именем и стала предметом бессознательных переживаний. ИФС - одна из самых "автобиографических" повестей Гоголя, пронизанная глубинными интенциями личного порядка.

111. Перечень свадебных компонентов сна Шпоньки см.: Вайскопф М. Сюжет Гоголя. С.135. Здесь же попутно дано пронизательное сравнение - "свадьба в знаменитом сне Шпоньки видится ему заточением, адом, откуда он

пытается бежать на манер колдуна в *Страшной мести...*" (выделено мной. - С.Г.). К свадебным компонентам добавим следующее: характер сна может быть соотнесен с предсвадебными снами невесты (что ставит Шпоньку в позицию не жениха, а невесты), которая обычно видит накануне свадьбы "грозный" сон ("Мне во снах грозно казалось") и в нем - "гусиное-то стадышко" - "добрых молодцев" (*Песни, собранные П.Н.Рыбниковым*. Т. 3. С. 92, 77). Зооморфный облик невесты вполне соответствует ее лиминальной природе как "чужого" существа, трансфигурация тетушки Василисы в колокольню восходит к сказке "Морской царь и Василиса Премудрая" (отмечено А.Х.Гольденбергом в работе «"Мертвые души" Н.В.Гоголя и традиции народной культуры». Волгоград, 1991. С. 56), которая, между прочим, известна в версии В. Жуковского. Маскообразность лица жены - Марьи - и характер сна актуализируют ее связь с Марой (Mara) - воплощением смерти и "ночного кошмара" (Голян А. Миф и символ. М., 1993. С. 181). В свадебных песнях обнаружится практически весь состав сна Шпоньки - *"тут берет его тоска"* ("не могла я тоски смыть" - рефрен в песнях невесты. - *Лирика русской свадьбы*. С. 231), *"бросился бежать в сад; но в саду жарко"* ("жарко, жарко во тереме" - с. 95), страх и метания Шпоньки соотносятся с состоянием невесты в день свадьбы перед присездом "погубителя" и "разорителя" - "Да Елена испугалася, Ой, из окна в окно бросалася, Ой, из горницы-то во горницу, Ой, что во крут да за занавицу, Ой, что за кумушек-подруженек: "Ой, сберегите меня, кумушки" (с. 115), *кровать жениха* ("Да во зеленом во саду, да эхи, Да *кровать* да тесовая, да эхи <...> А да молод князь Иван Иванович" - с. 77), *церковь и колокол* (с. 29, 70, 74-75, 104), мотив *пошива сюртука* из материи ("*купец меряет и режет*") в песнях о пошиве кафтана для жениха - "Да вынимала тормазинного сукна. Она *краила* да выкраивала <...> Она *мерила*, вымеривала <...> Чтoб не стыдно добру молодцу <...> Да ему ехать ко божьей церк-

ве <...> венчаться" (с. 80). О свадебно-похоронной символике и ее мифологических корнях см. основательное исследование: **Еремина В.И.** Ритуал и фольклор.

112. Мифологема дома-жилища тесно связана с религиозно-мистической антропологией Гоголя, которая особенно интенсивно будет эксплицироваться в эпоху "Мертвых душ". О некоторых символических планах гоголевского 'дома' как земли (хтонического лона), загробной родины, увязанных со свадебными переоседаниями и, соответственно, с мотивом одежды и невесты, см. в книге **М. Вайскопфа** "Сюжет Гоголя". Можно заметить, что "дом", "тело", "одежда"/невеста стали связующими категориями между фольклорно-мифологической и религиозно-мистической семантикой, так как обладают необходимым набором дискретных элементов, изофункционально описывающих антропологическую модель мира.

113. Ср., 'шумовую' мотивику ИФШ со 'свадебным' зачином в "Страшной мести": *"Шумит, гремит конец Киева: есаул Горобец празднует свадьбу своего сына. Наехало много людей..."* (I, 244) и свадебными песнями: "Что за шум шумит, да что за гром гремит? <...> Что за люди <...> Что к нам в дом да въехали? Ко мне да смело подступали, Со мной смело да поступали" (Лирика русской свадьбы. С. 235).

114. "Путешествие Коробейникова" неоднократно издавалось с конца XVIII века и было популярным чтением у массового читателя (ближайшее к Гоголю издание вышло в 1829 г.), публиковались рецензии (см., например: Московский телеграф. 1826. № 19. С. 227-230). "Путешествие" долго было в поле зрения Гоголя (IX, 573). Но важно другое - путешествие, как сказано в развернутом названии-предисловии, предпринято "по приказу Государя Царя и Великаго Князя **Иоанна Васильевича** всея России и при сыне Его благоверном **Феодоре Иоанновиче** <...> Царь Государь <...> послал с Москвы с милостынею по сыне своем Царевиче **Иоанне Иоанновиче** (скончавшемся в

1582 году) <...> на сооружение церкви" (Трифона Коробейникова, московского купца, Путешествие Во Иерусалим, Египет и к Синайской горе в 1583 году. СПб., 1783. С. 1-2). Это еще один способ косвенного введения темы Ивана Грозного и его сыновей. Формула "благоверный Фсодор Иоаннович" может быть соотнесена с "преблагонравным" Иваном Федоровичем. Отметим в "Путешествии Коробейникова" и связь убиенного/скончавшегося царевича Ивана с построением церкви. Здесь же указывается, что голова (череп) Адама погребена "в той горе Голгофе" (с. 7), а также дается подробное описание "колокольницы велія". Тема путешествия к святым местам часто попадала на страницы периодики (см., например: Путешествие ко св. местам // Христианское чтение. 1829. Т. XXXIII. С. 286), она звучит не только в свидетельствах паломников, но и в романтической литературе ("Путешествие в Иерусалим" Шатобриана), фольклоре (былина "Василей Буслаев молится ездил" в издании Кириши Данилова) и т.д. "Вышний Иерусалим" осмыслялся как "мать всем нам" (Гал., 4:26), "нынешний" - как "рабство" (Гал., 4:25) и как 'смерть' (ср. былинку "Василей Буслаев молится ездил").

115. Еремина В.И. Ритуал и фольклор. С. 132. Заметим, что значения брака и смерти в повести поддерживаются мощным мифопоэтическим слоем 'плодородия', заданного растительным/животным и пищевым кодами, а также календарной мифопоэтикой цикла.

116. О мифологической семантике "тканевых метафор" см.: Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. С. 206, 222-223.

117. Категория "середины", совмещенная с понятиями "пошлость" и "пустота" (ср. *"Идея города. Возникшая до высшей степени Пустота <...> Как пустота и бессильная праздность жизни сменяются мутною <...> смертью", "мертвая бесчувственность жизни"* - VI, 692), идеологически восходит у Гоголя к гностицизму, а приемы ее описания - к апофатическому дискурсу. О "благоразумной с е -

редине" у Гоголя см.: Мережковский Д. Гоголь и черт. М., 1906. С. 3-4 и сл.

118. Белый Андрей. Мастерство Гоголя. С. 68 и сл. Риторические приемы, описанные Белым, соответствуют риторике апофатического дискурса.

119. Белый Андрей. Указ соч. С. 72.

120. "Основной закон мифологического, а затем и фольклорного сюжетосложения заключается в том, что значимость, выраженная в имени персонажа и, следовательно, в его метафорической сущности, развертывается в действие, составляющее мотив; герой делает только то, что семантически сам означает" - Фрейдберг О.М. Указ. соч. С. 249. См. также: Топоров В.Н. Об одном способе сохранения традиции во времени: Имя собственное в мифопоэтическом аспекте // Проблемы славянской этнографии. Л., 1979; ср.: Greber E. Mythos - Name - Pronomen. Die literarische Werktitel als metatextueller Indikator // Wiener Slawistischer Almanach. Wien, 1992. Bd. 30. S. 102-117.

121. Вайскопф М. Сюжет Гоголя. С. 135.

122. В работе А.Х.Гольденберга «"Мертвые души" Н.В.Гоголя и традиции народной культуры» (с. 58) уже отмечалась связь переодеваний-превращений с этим древним отождествлением.

123. В качестве формулы "кроткая душа" широко употреблялась в религиозном дискурсе. "Кроткие" и "кротость" - библейские ценности в одном ряду со "смирением", "смиреноумдием" и "долготерпением". В истории ИФШ, как биографической летописи, один из кульминационных моментов и связан с тем, что Шпонька - "кроткая душа" - должен наследовать "землю" (*"эта земля по-настоящему твоя"*) по дарственной записи своего тайного отца, как бы буквализируя библейское пророчество о кротких - *"кроткие наследуют землю"* (Пс., 36:11). *"Кроткая и добрая душа"*, *"гордость совершенно была ему неизвестна"* ориентируют также на агиографический контекст

(отчасти отрицательным образом и на эпический, в котором, напротив, подчеркивается гордость молодого детищушки) и на эти же определения (как принцип агиографической идеализации), прилагавшиеся в летописях к князьям. Ср., например: к великому князю **Ивану Красному**, который, по словам летописца, был "**кроткий и тихий**" (см.: **Платонов С.Ф.** Учебник русской истории. СПб., 1993. С. 94).

124. См.: **Юдин Ю.И.** Народная бытовая сказка и литература (К вопросу о сказочном начале в повести Н.В.Гоголя "Иван Федорович Шпонька и его тетушка") // Писатель и литературный процесс. Науч. труды. Т. 68 (161). Курск, 1976. С.27-43. В этой ценной статье убедительно рассматривается "сказочно-ассоциативный" и архаический план повести ИФШ, что снимает сомнения о фольклорном ее подтексте. Однако заметим, что Ю.И.Юдин ограничивает его "единственным фольклорным жанром" - бытовой сказкой. Нам представляется фольклорный план повести более широким. Имеется в виду не только позитивная, но и негативная корреляция, которая структурирует сюжет, наррацию, мир и персонажей. В этом отношении позиция **Е.М.Мелетинского** более продуктивна, когда исследователь пишет о пародийных элементах или о "переходе в свою противоположность" фольклорных структур (О литературных архетипах. С. 80, 81). Недооценка негативной корреляции упускает из виду важнейшие особенности текста ИФШ.

125. "Социофизическая сфера внутренне противоречива, она пересекается со сферой трансцендентного, которая предстает в форме сна и мечты" - **Смирнов И.П.** Формирование и трансформирование смысла в ранних текстах Гоголя. С. 594. Добавим, что "сон и мечта" инкорпорируют трансцендентное в закрытую сферу 'внутреннего' персонажа.

126. Эту проблематику не описать с помощью традиционных подходов, она может продуктивно анализиро-

ваться с помощью инструментария и методологии, блестяще разработанных И.П.Смирновым в его концепции психо-логопоэтики. Ср., например, его описание постмодернистской прозы: **Smirnov I. P.** *Geschichte der Nachgeschichte: Zur russisch-sprachigen Prosa der Postmoderne // Modelle des literarischen Strukturwandels /* Hg. Michael Titzmann. Tübingen, 1991. S. 205-219, особенно сравнение шизоидного и нарциссического типа постмодерна (S. 215-218). Заметим, что интуиции Гоголя выводят к таким глубинным проблемам, которые стали предметом активного обсуждения в философии постмодернизма (Ж.Батай, Ж.Делез, Ж.Лакан и др.).

127. **Фасмер М.** Этимологический словарь русского языка. М., 1964. Т.1. С.381.

128. См.: **Сакулин П.Н.** Из истории русского идеализма. С. 104, 134-135. Здесь же о божественном Ничто в теософии Окена и ее восприятии Любомудрами.

129. Идеологическая связь Гоголя с негативной теологией уже достаточно убедительно показана, в частности, в работе **М. Вайскопфа** "Сюжет Гоголя", он же затронул вопрос аннигиляции мистического метасюжета и его составляющих; эту линию сопоставлений глубоко развивает и **Свен Шникер**. Однако здесь еще много аспектов, требующих освещения, прежде всего анализ нарративных стратегий Гоголя, инспирированных апофатическим дискурсом. Вдохновляющий опыт подобного анализа первоначально на материале русского символизма и авангарда, увязывающий апофатическую идеологию и дискурс с нарративной спецификой текстов указанных формаций, а затем и текстов Гоголя и Достоевского, демонстрируют работы **Оге Хансен-Лёве** (см., например: **Hansen-Løve A.** «Gøgøl». *Zur Poetik der Null - und Leerstelle // Wiener Slawistischer Almanach.* Wien, 1997. Bd. 39. S. 183-303; его же. Концепция случайности в художественном мышлении обэриутов // *Русский текст.* СПб., 1994. № 2. С. 28-45). Им в значительной степени я обязан соображениями о необ-

ходимости подобного анализа применительно к Гоголю. Кроме того, они позволили увидеть, как близко стоит Гоголь к XX веку. В этом контексте связь русского авангарда с Гоголем становится более ощутимой и концептуальной, а главное - проясняющей дискурсивно-нарративную природу его абсурда и гротеска. В частности, особый интерес представляет рассмотрение "пустой референтности", нулевой событийности и философии Ничто в абсурдистских текстах, которые отчетливо соотносятся с гоголевскими текстами (Hansen-Löve A. Концепция случайности в художественном мышлении обэриутов).

130. См.: Флоровский Г.В. Восточные отцы IV века. М., 1992. С.138.

131. О формах "пустого дискурса" и порождении "пустой референции" см.: Hansen-Löve A. «GØgØI!». Ср. также по поводу абсурдистской наррации: "повествовательные сигнификаты лишены референтов, или, вернее, сами становятся референтами рассказывания" (Hansen-Löve A. Концепция случайности в художественном мышлении обэриутов. С. 34).

132. Ср. изображение Т. Крамера о гофмановском гротеске как "переводе комического в иррациональное с помощью разрыва связи между действием и его причиной" (Cramer Th. Das Groteske bei E.T.A.Hoffmann. München, 1966. S. 19).

133. Смирнов И.П. Нигилизм, антинигилизм и "Бесы" Достоевского // Russische Literatur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert/ Hg. Gröbel R.G. Rodopi, 1993. С.75.

134. В контексте апофатической дискурсивности проясняется и категория событийности. Как точно отмечает В.Кривонос, в ИФШ происходит "перераспределение структурной нагрузки с события на отсутствие события" (Самопародия у Гоголя. С. 26), что порождает нулевую событийность или минус-событие. Разрушение сюжетной событийности приводит к усилению парадигматизации мотивов и повышенной значимости уровней текста, ле-

жащих ниже уровня мотива. Связанность текста держится на автореферентных связях, порождающих парадигматические серии. Это приводит к тому, что тенденции к аннигиляции на нарративном уровне противостоят тенденции порождения смыслов на более низких уровнях. Текст как бы сворачивается до имени и его предикатов. Имя персонажа и есть его предикат и референт. Соотношение имен и их смысловых сфер порождает связанность текста и систему отношений, которая определяет специфику сюжета. Так создается баланс, не позволяющий тексту Гоголя стать чисто авангардным текстом.

135. Насилия, которым подвергается Шпонька во сне, вполне сопоставимы с ритуальным насилием. Ср.: "...всяческие испытания, вплоть до физических пыток, свидетельствуют о том, что природное существо, чтобы принять в себя духовное начало, должно подвергнуться ритуальному насилию" (Евзлин М. Космогония и ритуал. М., 1993. С. 64). Учитывая, что Шпонька в этом контексте выступает природным/асоциальным существом, лишенным слова и социального статуса (он еще *"молода дытына"*), можно сон рассматривать как кульминационное инициальное испытание, которое и дает нарратору основание говорить о нем, как об Иване Федоровиче, который уже четыре года живет в своем хуторе. Страх Шпоньки перед женитьбой и переживание сна подобны дионисийскому нисхождению в ночной хаос бессознательной жизни, пробуждающему в нем человеческое.

136. Это единственное нарушение линейно-биографической последовательности (например, в сравнении с житийной, где о рождении и родителях сообщается в начале повествования) дано после описания детских лет в повестовом училище и службы и может прочитываться в контексте посвятительного обряда, о котором пойдет речь ниже. Тетушка, как *'хозяйка'* и *'Великая мать'*, посвящает Шпоньку в тайну его рождения и тайну рода после того, как он прошел учебу и службу - приобрел чин. Овладение

тайным знанием своего рода предшествует вступлению в брак. Одновременно тетушка указывает на ритуальный объект (луг), которым он должен завладеть.

137. Об обрядах двух основных циклов - календарном и жизненном см.: Байбурин А.К. Ритуал в традиционной культуре. СПб., 1993. С. 18-19 и сл. О связях фольклора и литературы с архаической семантикой ритуала см. в исследовании В.И. Ереминой "Ритуал и фольклор".

138. Это в значительной степени объясняет эффект нулевой событийности или минус-события в контексте романтической наррации, на что уже обращалось внимание исследователями. Ср.: "В повести об Иване Федоровиче Шпоньке события не успевают начаться <...>" (Мелетинский Е.М. Литературные архетипы. С. 81). Если определять события как нулевые или как минус-события, то в данном контексте точнее будет их соотносить не только с нарративной культурой романтизма, но и с более глубинной стратегией, инспирированной мифом и ритуалом.

139. О ритуальном значении именованного "дыгыня" см.: Байбурин А.К. Указ. соч. С. 41; Бернштам Т.А. Молодежь в обрядовой жизни русской общины XIX - начала XX в. Л., 1988. С. 25. В нашем контексте значима также и форма полуимени "Ванюша", дважды маркирующая в начале текста значение переходности - *"Иван Федорович, тогда еще просто Ванюша"* (I, 285). Как отмечает Т.А.Бернштам, "получение полного имени и имени-отчества (права на величание) являлось важным показателем признания перехода в совершеннолетие" (Указ. соч. С. 41).

140. Фольклорно-мифологические ассоциации сопутствуют каждому эпизоду и мотиву повести в силу парадигматичности гоголевского текста. В данном случае тетушкин призыв к женитьбе и отказ Шпоньки соотносятся и со свадебными песнями о молодце перед просватаньем: "Женись, женись, дитя мило/ <...> "На что, маменька,

жениться,/ Сударыня, лишь харчиться" (Лирика русской свадьбы. С. 5). Обратим внимание также и на мотив продолжения рода (дети), мотивирующий необходимость жены.

141. Неполные семьи еще в фольклоре (эпосе) знаменуют ущербный миропорядок, который должен восстанавливаться браком ("Полная, благополучная семья героя в эпических сюжетах почти никогда не встречается" - Путилов Б.Н. Героический эпос и действительность. Л., 1988. С.127. Здесь же см. об эпических сюжетах антисватовства). Для поэтической системы Гоголя эта ситуация особенно значима, неслучайно супружеские пары, женитьба, любовь и дом наделяются целым комплексом мифопоэтических и религиозно-мистических значений. Ср., например, "Старосветских помещиков" и "Тараса Бульбу", в первом случае смерть Пульхерии Ивановны обесмысливает существование Афанасия Ивановича и земной идиллический миропорядок терпит окончательную катастрофу, во втором случае мир эпический дает трещину, приводящую к катастрофе в результате сознательного отказа от семьи, дома и женщины. Мать, женщина, возлюбленная замещаются здесь сакрализованным мужским социумом, стремящимся подменить собой женские функции или объединить их с мужскими в социологизированном и сакрализованном андрогинном целом. Известная фраза Тараса Бульбы: *"Я тебя породил, я тебя и убью!"* - восходит к библейскому источнику: "Ты Сын Мой; Я ныне родил Тебя" (Пс., 2:7; Деян., 13:33). В этом мире жена - "сабля", а мать - "Сечь" (*"Прощай, наша мать"*). За мужской/отцовской сакральностью просматривается ветхозаветная ориентация, за женской/материнской - новозаветная. В первом случае имеет место только родовая ценность социума, во втором - родовая как антропологическая. Совместить две модели сакрального миропорядка - мужского/отцовского и женского/материнского Гоголю не удастся.

142. Об эпической биографии см.: Путилов Б.Н. Героический эпос и действительность. С. 72 и сл. Можно указать и на "бытовой" аспект письма в эпосе - письмо Дюка Степановича матушке о присылке "много платья цветного,/ Чтобы хватило мне на три года..." (Песни, собранные П.Н.Рыбниковым. Т. 2. С. 167). Ср. также: "... в эпосе активность героя чаще всего возбуждается непосредственно чьим-то сообщением <...> полученным письмом" (Путилов Б.Н. Указ. соч. С.141). Уместно будет указать на типологию "небокопителей чувствительных", очерченную В.Ф.Переверзевым: "архетипом" в этой линии выступает Шпонька, а завершает ее Тентетников (У истоков русского реализма. М., 1989. С. 388-391). То, что эта линия негативно коррелирует с былинной моделью богатыря, подтверждает тема "богатырства" (как антитеза) в системе Гоголя. Конкретизация этого соотношения в связи с Тентетниковым убедительно дана в сопоставительном разборе А.Х.Гольденберга ("Мертвые души" Н.В.Гоголя... С. 35-38). В этом контексте "ножик" Шпоньки может прочитываться как травестия чудесного богатырского оружия, а "мышеловка", которую он ставит, как травестия борьбы с 'врагами'. (Ср. также с биографией Чичикова, в которой описывается как "подвиг" его дрессировка мыши.)

143. Цит. по: Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986. С.335. Воцарению в сказке предшествуют испытания, которые выдерживает сказочный персонаж и тем самым получает право на новый статус. Если видеть в предшествующих эпизодах (учебе и военной службе) трансформированные варианты сказочных испытаний, то отсылка Шпоньки из дому к Сторченко за добытанием дарственной на лут (ликвидация недотачи) и вторичная поездка как добытание невесты должны были завершать этот ряд испытаний.

144. Ср.: "Умная головушка Иван, сударь Федорович!
Умней его во роду нету..."

Ср. также ценный вывод А.Х.Гольденберга в связи с Костанжогло: "...гоголевский персонаж в основных своих чертах оказывается родственным той художественной модели, по которой строится архетип "хозяина" в народной обрядовой поэзии" (Указ. соч. С.43).

145. Наиболее отчетливо явлена парадигма значений реляции "хозяин-царь" в Костанжогло, что проницательно обозначил А.Х.Гольденберг (Указ. соч. С. 41). Добавим только, что "хозяин-царь" здесь семантизируется в сакральной ипостаси и уподобляется Богу именно как творец и производительная сила (об этом подробнее см. в главе, посвященной второму тому "Мертвых душ"). С этим соотносятся его фольклорно-магические свойства, он "маг-волшебник".

146. О связи погребальной одежды со свадебной, а также их связи с плодородием, воскрешением и одеждой младенца переходного периода см.: Еремина В.И. Ритуал и фольклор. С. 146-147.

147. Ритуальная связь старой одежды с покойником хорошо изучена в исследованиях А.К.Байбурина, Т.А.Бернштам, В.И.Ереминой и др.

148. В черновом автографе ритуальный смысл 'движения' был обозначен более маркированно: *"Приехавши домой, Иван Федорович совершенно попал в другой мир"* (XIV, 347).

149. Ср.: "событие существует лишь постольку, поскольку оно воплощено в ритуале" (Байбурин А.К. Ритуал в традиционной культуре. С. 39). Ср. также важное замечание о возможностях ритуала "поглощать событие и в конечном счете быть этим событием", а также о возможности растягивать или сжимать смерть-рождение или взросление (там же). В этом контексте событийность в ИФШ аннигилируется и на уровне ритуального сценария.

150. Тэрнер В. Символ и ритуал. М., 1983. С. 169. Отметим, что лиминальный персонаж, каковым является Шпонька, находится в позиции жертвы, пассивного объ-

екта, 'больного' существа, отчужденного от среды. В этой системе может быть прочитан атрибут Шпоньки - ножик - и как магический охранный предмет, и как знак жертвы: ср. его ритуальную функцию в руках Сторченко, разрезающего *куруцу "ножом в деревянном ящике"* (I, 291). В этой связи небезразлично, что история Шпоньки записана со слов *холостяка* Степана Ивановича *Курочки*, недвусмысленной жертвы *"толстой бабы в зеленой юбке"*.

151. Ср.: в мифе "тема женитьбы была второстепенной, а добывание мифических (космических) и ритуальных объектов <...> выступало на первом плане" - Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С., Сегал Д.М. Проблемы структурного описания волшебной сказки // Труды по знаковым системам. Вып. IV. Тарту, 1969. С. 89. В этой связи о модификациях семейного финала при переходе от сказки к повести см.: Смирнов И.П. От сказки к роману // ТОДРЛ. Л., 1972. Т. XXVII. С. 299.

152. Здесь важно, что учитель *латинского* языка, да еще с лицом, *"изукрашенным оспой"*, - *"грозный"* и *"страшный"* - все это указывает на его принадлежность к демонической властительности загробной сферы 'отца'. Для Гоголя характерно сочетание учителя-отца с наказанием и смертью. Ср.: Андрий - Тарас Бульба.

153. Ср. концепцию А.И.Иваницкого, развернутую в идею актуализации и инактуализации человеческого в зависимости от типа связи с земной производительной силой, которая выступает тотемом, обеспечивающим неразрывную связь персонажей с архаической сферой их происхождения.

154. Ср. замечание А.К.Байбурина о том, "что по отношению к новорожденным применяются термины среднего рода", после крещения новорожденного, например, на Житомирщине называли *"дытиною"* (Указ. соч. С.41).

ГЛАВА II

1. В отечественном литературоведении проблемы литературной герменевтики только начинают разрабатываться, хотя ее актуальность осознавалась еще в работах А.Горифельда, Г.Шпета и др. Обзор проблемы см. в кн.: Куркина Л.Я. Герменевтика и "теория интерпретации" художественного произведения // Герменевтика: история и современность. М., 1985. С. 245-269. Из зарубежных работ см.: Jauss H.R. Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. München, 1977; Leibfried E. Literarische Hermeneutik: Eine Einführung in ihre Geschichte und Problem. Tübingen, 1980.

2. Это достаточно убедительно подтверждает работа В.Носова со знаменательным названием «"Ключ" к Гоголю. Опыт художественного чтения» (London, 1985), в которой осуществлен подход к "Ревизору" с позиций герменевтики, а также последовательный и системный символично-аллегорический подход к творчеству Гоголя в работах Михаила Вайскопфа.

3. Мани Ю.В. Поэтика Гоголя. М., 1978. С.291 и др.

4. См.: Ковач А. Модель инерции мышления в "Шинели" Гоголя // Studia Russica. 7. Budapest, 1984. С. 159-171.

5. Бочаров С.Г. Загадка "Носа" и тайна лица // Гоголь: История и современность. М., 1985. С.180-212.

6. Об александрийской школе и ее герменевтических принципах см.: Барсов Н. История первобытной христианской проповеди (до IV века). СПб., 1895. С. 205-271. О способах понимания Писания в средневековье см. также: Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М., 1984. С. 72-76.

7. Беме Я. Аврора, или Утренняя заря в восхождении. М., 1990. С. 171. "Зеркало" входит в герменевтическую топику многих религиозно-мистических учений древнего и нового времени. Существовал и самостоятельный жанр

"зеркал" (см., например: **Зеркало внутреннего человека**, в котором себя видеть, состояние души своей познавать, и исправление потому располагать может. В десяти картинах представленное с объяснениями оных: Пер. с нем. СПб., 1821). В творчестве Гоголя "зеркало" – одна из универсалий его поэтического языка. Ср. замечание **С.Бочарова** об эпиграфе к "Ревизору", как о "внутреннем зеркале самосознания" (Загадка "Носа" и тайна лица. С. 199). На символическую роль "зеркала" в поэтике Гоголя указывает **Ю.Манин** (Диалектика художественного образа. М., 1987. С. 290-291). См. также гоголевское определение книги **Фомы Кемпийского** "О подражании Христу" как "*духовного зеркала*" (XII, 402). О семиотическом статусе "зеркала" см.: **Левин Ю.И.** Зеркало как потенциальный семиотический объект // Труды по знаковым системам. Тарту, 1988. Вып. 22. С. 6-24.

8. См., например: **Добролюбие**. Т. I. С. 406-407. Здесь же в противопоставлении мнимого и истинного "Царя", пришедшего в город, можно увидеть ситуацию мнимого и подлинного "ревизора". Подключение к древнему топосу программирует в тексте Гоголя развертывание его элементов.

9. О параллелях между "немой сценой" и живописью см.: **Манин Ю.В.** Поэтика Гоголя. С. 242.

10. Прочитированные строки письма к Погодину можно рассматривать как комментарий к "неожиданным и чрезвычайным" событиям в прозе писателя.

11. Подробней об этой особенности средневекового символизма см.: **Бицилли П.** Элементы средневековой культуры. СПб., 1995; **Аверинцев С.С.** Средние века. Вступительная статья // Идеи эстетического воспитания: Антология: В 2-х т. М., 1973. Т.1. С.239-248.

12. **Аверинцев С.С.** Средние века. С. 243.

13. Об этом см.: **Сакулин П.Н.** Из истории русского идеализма. Т. I. Ч. I-II; из новейших работ см.: **Вайскопф М.** Сюжет Гоголя.

14. О соотношении искусства и религии в немецком романтизме см.: **Жирмунский В.** Немецкий романтизм и современная мистика; его же. Религиозное отречение в истории романтизма.

15. Как отмысчат **А. Панченко**, "древний спор александрийской и антиохийской школ по поводу того, как правильно толковать Писание <...> был решен Александром <...> в пользу аллегорического толкования. Для царя богодухновенный текст - таинственный знак, гиероглиф, который познаваем лишь сердцем, лишь посредством мистического общения с Всевышним" (Пушкин и русское православие // Русская литература. 1990. № 2. С. 38). Об актуальности "духовного", "таинственного" понимания Писания в русской культуре первой половины XIX века свидетельствуют многочисленные публикации по экзегетике в журнале "Христианское чтение". См., например: Тень и Тело, или Ветхозаветные прообразованья и Новозаветная истина // Христианское чтение. 1842. Ч. IV. С. 147-165.

16. **[Бухарев Ф.]** Три письма к Н.В.Гоголю, писанные в 1848 году. СПб., 1860. С. 145.

17. **Щеглов И.** Подвижник слова. Новые материалы о Гоголе. СПб., 1909 (гл. "Полночный Ревизор"). Постановка "Ревизора", о которой идет речь, идеально соединила все необходимые для восприятия "внутреннего смысла" условия: зрители - христиане (монахи), художественное пространство пьесы соотносится с внешним "вечным" пространством (время постановки - ночь, за стенами зрительного зала - кладбище и монастырь, актуализирующие тему преходящего и вечного, колокольный звон, совпавший с финальным занавесом и т.п.).

18. **Андреев И.М.** Очерки по истории русской литературы XIX века. N.Y., 1968. С.128.

19. **Аверинцев С.С.** Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 141.

20. Об учении гностицизма в соотношении с христианством см.: **Трофимова М.К.** Историко-философские вопросы гностицизма; **Гностики** или о "лжеименном знании". Киев, 1997.

21. На связь метафоры с загадкой обратил внимание еще **Аристотель** в "Риторике" (III, 2): "...метафоры заключают в себе загадку, так что ясно, что загадки - хорошо составленные метафоры" (Античные риторика / Под ред. А.А.Тахо-Годи. М., 1978. С. 131). О связи загадки и тропа см.: **Фрейдсберг О.М.** Миф и литература древности. М., 1978. С. 180-205.

22. **Белый Андрей.** Мастерство Гоголя. С. 94-101 и др.

23. **Ковач А.** Модель инерции мышления в "Шинели" Гоголя. С. 161.

24. Там же. С. 162, 160.

25. **Смирнов И.П.** Литературный текст и тайна (К проблеме когнитивной поэтики) // Wiener Slawistischer Almanach. Wien, 1988. Bd. 21. S. 290.

26. О роли тропа в процессе эмблематизации см.: **Григорьева Е.Г.** Эмблема и сопредельные явления в семиотическом аспекте их функционирования // Труды по знаковым системам. XXI. Тарту, 1987. С. 78-88. Следует заметить, что барочная эмблематизация мира поэмы эксплицирована гоголевским титулом, на котором дан набор графических метонимий и "девиз" - "Мертвые души" (см. подробнее: **Смирнова Е.А.** Поэма Гоголя "Мертвые души". Л., 1987. С. 76-78). Подчеркнем, что эмблематизация в мире Гоголя отнюдь не исключает многозначности, так как ее элементы одновременно входят и в другие "языки". Можно говорить и об эмблематических отношениях социума и персонажа. Они заключаются в соответствиях между "вещественными" метонимиями персонажа и их социально-биологической значимостью. Чин, детали костюма, речевой этикет, "тонкие и толстые" и т.п. на персонажном уровне имеют строго определенную ценность и "социальную" значимость. На нарративном уровне соци-

альный эмблематизм мира интерпретируется как система деформированных и призрачных конвенций, которым противостоят имплицитные сакральные соответствия. Эмблематико-аллегорический язык описания наиболее ощутим в черновых отрывках к поэме (см.: VI, 604-609).

27. Эмблематико-аллегорические мотивы барокко (*Memento mori, vanitas*) в поэме Гоголя отмечены в книге Е.Смирновой (Поэма Гоголя "Мертвые души". С.61-64 и др.). О мухах как страстях, уничтожающих добродетель, см: Добролюбие. Т.І. С. 408. Ср. также в "Добролюбии" цитату из Екклесиаста: "мухи умершии сгоняют ея сладость" (10:1).

28. Вайскопф М. Поэтика петербургских повестей Гоголя (Приемы объективации и гипостазирования) // Slavica Hierosolymitana. Jerusalem, 1978. Vol. III. P. 8-54. Уже в этой работе просматривается перспективный ход к символично-аллегорическому прочтению деталей Гоголя, который получил фундаментальное применение в книге автора "Сюжет Гоголя".

29. См.: Шпикер С. Переворот мистического зрения: К вопросу о соотношении внутреннего восприятия и познания у Гоголя// Гоголевский сборник / Под ред. С.А.Гончарова. СПб., 1994. С. 20-38.

30. Воропаев В.А. Духом схимник сокрушенный... Жизнь и творчество Н.В.Гоголя в свете Православия. М., 1994.

31. Открывает изучение этой темы работа Д.Чижевского, рассмотревшего параллель между описанием "задоров" в "Невском проспекте", "Мертвых душах" и песней Сковороды "Всякому городу нрав и права" из "Сада Божественных Песен" (Tshizewskiy D. Skovoroda - Gogol // Die Welt der Slaven. 1968. Yg.XIII. Hf.3. S.317-326). Его обзор возможных путей знакомства Гоголя с песней Сковороды и ее темой можно дополнить указанием на публикацию песни Сковороды с параллельным фольклорным текстом (значительно более развернутым и детализированным) в

альманахе "Утренняя звезда" (1833) в "Отрывках из записок о старце Григории Сковороде" **И.И.Срезневского** (альманах Гоголю был известен). Первые замечания и наблюдения были сделаны авторитетным исследователем еще в 30-е гг., однако стимулом к изучению этого вопроса они стали лишь в последние годы. См.: **Mihailovich A. Grigorii Skovoroda and the Late Gogol // The Gogol Bulletin. N.Y., 1985. Nr. 1. P.23-25** (реферат); **Shapiro G. Nikolai Gogol and the baroque cultural heritage. Pennsylvania, 1984.** Наиболее обстоятельно соотношение Гоголь - Сковорода исследовано в работах **М.Вайскопфа**: в статье "Гоголь и Сковорода: проблема "внешнего человека" (Советское славяноведение. 1990. № 4. С. 36-45) и более развернуто - в книге "Сюжет Гоголя". Ряд наблюдений был сделан автором настоящей работы в статьях 1985-1992 гг.

32. Насколько Сковорода был в 20-е гг. фигурой привлекательной, видно из дневниковых записей Снегирева, фиксировавшего на протяжении нескольких лет "сюжет" с биографией Сковороды, которую он должен был написать по заказу для журнала.

33. **Михед П.В.** Изображение личности Г.Сковороды в романе В.Нарежного "Российский Жилбаз" // Вопросы русской литературы. Львов, 1979. Вып. 1. С. 124-130.

34. **Кулжинский И.Г.** Малороссийская деревня. М., 1827. С. 116.

35. Вероятно, эти статьи в первую очередь послужили основанием определения В.Эрна: "Тайным отцом славянофильства был Сковорода" (Эрн В. Г.С.Сковорода. М., 1912. С. 340).

36. Большинство исследователей считает, что этих сочинений не было вообще, а их разбор - развитие учения Сковороды его последователями. Вполне возможно, что имеет место мистификация, что также значимо для нашей темы.

37. **Сковорода Г.С.** Соч. Т. 2. С. 174.

38. **С.Аксаков** писал, что женщины, "большей частью высшего круга", сделали из Гоголя "нечто вроде духовника своего" (История моего знакомства с Гоголем. М., 1960. С.118).

39. В эпистолярной сфере отчетливой проявляется взаимодействие религиозной и светской культуры, и поэтому именно эта творческая активность оформится в "Выбранные места". Здесь структурируется по учительным моделям эпистолярно-бытовое поведение, в результате чего письма Гоголя приобретают жанрово-функциональную оформленность послания, поучения, проповеди, слова. Этот аспект отчетливой проявит свои особенности, например, в контексте "келейных писем" Тихона Задонского, Георгия Машурина, писем протоиерея С.К.Сабина и др.

40. См.: **Эрн В. Г.С.Сковорода**; **Шпет Г.** Очерк развития русской философии. Ч.1. Пг., 1922; **Чижевский Д.** Философия Г.С.Сковороды. Варшава, 1934.

41. **Эрн В. Г.С.Сковорода.** С. 223.

42. См.: **Вайскопф М.** Поэтика петербургских повестей Гоголя (Присмы объективации и гипостазирования). С. 8-54.

43. О принципе повтора и симметрии в драматургии Гоголя см.: **Мани Ю.** Диалектика художественного образа. С. 286-293.

44. Понятие "кризис репродуцирования" связано с переходом интрапараллелизма в интерпараллелизм, отношения которых дают двойной параллелизм, "повтор прекращенного повтора". Нарушение референтных связей обнажает авторефлексивность текста. Теоретическую разработку этих свойств текста см.: **Смирнов И.П.** На пути к теории литературы. Amsterdam, 1987. С. 14-20 и др.; **Фарыно Е.** Роль текста в литературном произведении // *Studia Russica*. 11. Budapest, 1987. С. 118-166.

45. О свойствах иррефлексивности романтической картины мира, благодаря которым "явления внешней сре-

ды получали по меньшей мере двойное содержание", см.: **Смирнов И.П.** О подделках А.И.Сулакадзевым древнерусских памятников. С. 200-219.

46. См. об этом: **Аверинцев С.С.** Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977; **Бычков В.В.** Эстетика Аврелия Августина. М., 1984 (гл. "Знак").

47. О подобном эксплицирующем механизме в культуре авангарда, "родственном апофатическому пути познания раннехристианского богословия", см.: **Faguno J.** Иконизм и иконность поэтики Пастернака // VIII Musica Antiqua Europaea Orientalis. Vol. 2: Acta Slavica. Bydgoszcz, 1988. С. 283-298. Ср. суждения **Ю.Лотмана** не о смене знаков, а об "углублении в знак" в средневековой культуре (Статьи по типологии культуры. Тарту, 1970. С.22).

48. См.: **Вайскопф М.** Сюжет Гоголя. С.345-346.

49. **Эрн В. Г.С.**Сковорода. С.42.

50. См. глубокий и продуктивный исследовательский ход в архаическую семантику Гоголя через анализ тропов: **Иваницкий А.И.** Логика тропа и логика сюжета. Гоголь. С. 16-26.

51. О "трагическом" см.: **Смирнов И.П.** Генеративный подход к категории трагического: на материале русской литературы XVII в. // Wiener Slawistischer Almanach. Wien, 1979. Bd. 3. С. 5-26. Анализ взаимодействия комического и трагического в "Вие" предложен **С.Васильевым** (Поэтика "Вия"// Н.В.Гоголь: Проблемы творчества. СПб., 1992).

52. Об этом см.: **Аверинцев С.С.** Поэтика ранневизантийской литературы. С. 129-149.

53. Ср.: **Вайскопф М.** Гоголь и Сковорода: проблема "внешнего человека".

54. **Мани Ю.В.** Драматургия Гоголя // Н.В.Гоголь. Комедии. Л., 1988. С. 36.

55. См. о соотношении "своего" и "чужого": **Смирнов И.П.** Генеративный подход к категории трагического... С. 7-13.

56. Цит. по: Вишневская И.Л. Гоголь и его комедии. М., 1976. С. 60.
57. См.: Чижевский Д. Філософія Г.С.Сковороди. С. 104-110.
58. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2-х т. М., 1983. Т. 2. С. 103.
59. Адрианова-Перетц В.П. К вопросу об изображении "внутреннего человека" в русской литературе XI-XIV веков // Вопросы изучения русской литературы XI-XX веков. М.; Л., 1958. С. 16.
60. О "внешнем" и "внутреннем" слове см.: Попов И.В. Личность и учение блаженного Августина. Сергиев Посад, 1917. Т. 2. С. 279-281; Бычков В.В. Эстетика Аврелия Августина. С. 203-205.
61. Эри В. Г.С.Сковорода. С. 246.
62. Адрианова-Перетц В.П. Указ. соч. С. 22.
63. Зеньковский В. История русской философии. Т.1. Paris, 1989. С. 62-63.
64. Вайскопф М. Сюжет Гоголя. С. 226-228.
65. Бочаров С.Г. Загадка "Носа" и тайна лица. С. 180-212.
66. См.: Дилакторская О.Г. Фантастическое в "Петербургских повестях" Н.В.Гоголя. Владивосток, 1986. С. 80-106.
67. Неслучайно цензуру смущала "кошунственность" посещения носом Казанского собора. Встреча персонажей в Казанском соборе может интерпретироваться как трагедийный вариант соединения в храме духа (нос) и плоти (Ковалев), метонимическая метафора сводит "жениха" и "невесту", Христа и Церковь. См. ценный разбор М.Вайскопфа в статье: Нос в Казанском соборе: о генезисе религиозной темы у Гоголя // Wiener Slawistischer Almanach. Wien, 1987. Bd. 19. S. 25-46.
68. Ср.: Бухарев Ф. Три письма к Н.В.Гоголю. С. 145.
69. Сведенборг Э. Тайны неба. Киев, 1993.
70. Вайскопф М. Сюжет Гоголя. С. 236.

71. О трех- и четырехуровневом толковании сакральных текстов см.: Барсов Н. История первобытной христианской проповеди... С. 208-209, 242-250 и др. Подчеркнем, что для романтизма аллегорические и этимологические толкования текста составляли важнейшие постулаты его эстетики. См. об этом: Вайнштейн О. Язык романтической мысли. О философии Новалиса и Фридриха Шлегеля. М., 1994.

72. Ценный разбор "Записок сумасшедшего" см.: Ковач А. Поприщин, Софи и Меджи (К семантической реконструкции "Записок сумасшедшего") // Гоголевский сборник. СПб., 1993. С. 100-122.

73. Мани Ю.В. Диалектика художественного образа. С. 78.

74. Мани Ю.В. Указ. соч. С. 77.

75. Маркович В.М. Петербургские повести Н.В.Гоголя. Л., 1989. С.98.

76. Маркович В.М. Указ. соч. С.98.

77. См.: Ковач А. Модель инерции мышления в "Шинели" Гоголя. С. 161-170.

78. В "Шинели" действуют те же законы повествования, что и в "Носе", ими отмечен I том "Мертвых душ", однако они резко меняются во второй редакции "Портрета" и во II томе поэмы, что связано с движением Гоголя к прямому утверждению своего морально-религиозного учения.

79. Бухарев Ф. Три письма к Н.В.Гоголю. С. 145.

80. См.: Seeman K.D. Eine Heiligenlegende als Vorbild von Gogols "Mantel" // Zeitschrift für slavische Philologie. 1967. Bd. 33. Hf. 1; Tikos L. Gogols "Overcoat" - as a Religious Parable // Studia Russica. 7. Budapest, 1984. P. 183-209, а также указанные работы О. Дилакторской и В.Марковича. Первым из отечественных литературоведов развернул это сопоставление Е.А.Сурков в статье "Тип героя и жанровое своеобразие повести Н.В. Гоголя "Шинель" (Типологический анализ литературного произ-

ведения. Кемерово, 1982. С.69-73). В этой же статье Е.А.Суркова отмечена интертекстуальная связь с "Таинственным посетителем" Жуковского. Ценные наблюдения над интертекстуальностью "Шинели" см. в одной из последних работ: Бухаркин П.Е. Об одной евангельской параллели к "Шинели" Гоголя (к проблеме внетекстовых факторов смыслообразования в повествовательной прозе) // Концепция и смысл: Сборник статей в честь 60-летия профессора В.М.Марковича. СПб., 1996. С. 197-211.

81. **Кемпийский Фома.** О подражании Христу. СПб., 1893. С. 59.

82. Путаница, "вихрь недоразумений", извращение добра в душе человека, всевозможные пороки проистекают, по мысли Гоголя, из стремления каждого быть не тем, что он есть.

83. Религиозный смысл гражданской иерархии, вероятно, формировался не без влияния известного сочинения псевдо-Дионисия Ареопагита "О небесной иерархии", которое включено в список книг, предназначенных для отправки Гоголю в Рим в 1841 г.

84. О культурном "архетипе" переписчика см.: **Аверинцев С.С.** Поэтика ранневизантийской литературы. С. 205; **Эпштейн М.** О значении детали в структуре образа ("Переписчики" у Гоголя и Достоевского) // Вопросы литературы. 1984. № 12. С.137-138. Спорными представляются замечания **М.Вайскопфа** (Гоголь и Сковорода. С.43) о том, что "вся жизнь Акакия Акакиевича состоит в бессмысленном переписывании букв", и его интерпретация Акакия Акакиевича только как "внешнего человека".

85. **Экхарт И.** Духовные проповеди и рассуждения. С. 47.

86. Как отмечает Р.-Д.Кайль, это место соотносится с евангельским контекстом (Матф., 22:37-39; Марк, 12:30-31; Матф., 5:12), проясняя неожиданное потрясение молодого человека (**Keil R.-D.** Doch noch Neues zu Gogols "Mantel"? // Die Welt der Slaven. 1985. Jg. XXX. Hf. 1. S. 71).

87. Бычков В.В. Эстетика поздней античности. II-III века. М., 1981. С.244. Об этом же см.: Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. С.60-64.

88. См: Добролюбие. Т. I. С. 94-115.

89. Об особенностях риторического и художественного типа литературного произведения см.: Лучников М.Ю. Литературное произведение как высказывание. Кемерово, 1989.

90. Маркович В.М. Петербургские повести Н.В.Гоголя. С. 84.

91. Дилакторская О.Г. Фантастическое в "Петербургских повестях" Н.В.Гоголя. С. 144.

92. Некоторые аспекты символизма одежды у Гоголя рассматривает М.Вайскопф в своей книге "Сюжет Гоголя".

93. Добролюбие. Т. I. С. 106.

94. Луг Духовный. Творение бл. Иоанна Мосха. Сергиев Посад, 1915. С. 83.

95. Добролюбие. Т. III. С. 130.

96. О выборе имени для гоголевского персонажа по "Месяцослову" см. интересные наблюдения в статье С.Лурье "Гоголь, Башмачкин и другие" (Аврора. 1984. № 4. С.115-122). Ценные наблюдения над поэтикой имени персонажей "Шинели" см. также в указанной статье Ласло Тикоша.

97. Св. Василия Великого Беседа на Святых 40 мучеников // Христианское чтение. 1826. Ч.XXI. С.267, 268, 269, 270.

98. "Низвержению" героев Гоголя обычно сопутствует мотив ложного "восхождения". Здесь важны пространственные перемещения, приобретающие метафорические оттенки смысла. В частности, для петербургских повестей и I тома поэмы значим мотив 'лестницы', семантика которого травестийно соотносится с популярным мифологическим образом. Ему обычно сопутствует мотив 'света' и 'темноты'.

99. Энгельгардт Б.М. Комментарий к "Риму" // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. Т. III. С. 708.

ГЛАВА III

1. Магазинник Э. Поэтика заглавия и оглавления // Материалы XXIII научной конференции СамГУ. Самарканд, 1966. С. 14.

2. Джанджакова Е.В. О поэтике заглавия // Лингвистика и поэтика. М., 1979. С.207. См. также: Greber E. Mythos - Name - Pronomen...

3. Смирнова-Чикина Е. Кто "хозяин" названия и сюжета "Мертвых душ"? // Русская литература. 1959. № 3. С. 190.

4. Литературное наследство. Т. 58. М., 1958. С. 824.

5. Прозоров В. Смысл заглавия поэмы Н.В.Гоголя "Мертвые души" // Филологические науки. 1987. № 1. С. 24.

6. Герцен А.И. Собр.соч.: В 30 т. Т. 2. М., 1954. С. 220.

7. Смирнова-Чикина Е. Указ.соч. С.190-191.

8. Содержательный анализ заглавия в связи с "поэтическими закономерностями" поэмы см.: Федоров В. О природе поэтической реальности. М., 1984. С.90-110.

9. Tschizewskij D. Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts. Munchen, 1964. Bd. I. S. 112-113. [Forum Slavicum, 1].

10. Прозоров В. Указ. соч.

11. См. также: Смирнова Е.А. Поэма Гоголя "Мертвые души". С. 124-125.

12. Мнемозина. 1824. Ч.II. С.43.

13. Жуковский В.А. Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 3. СПб., 1902. С. 100.

14. Одоевский В. Насмешка мертвеца // Русская романтическая повесть (первая треть XIX века). М., 1983. С. 249.

15. Переход в этот контекст облегчают духовные оды Державина, в которых встречаются "мертвые души" в оде "Христос" (1814) - отмечено М.Вайскопфом (Сюжет Гоголя. С.540). См. также оду Державина "Бессмертие души".

16. **Беседы св. Василия Великого на разные материи:** 2-е изд. СПб., 1824. С. 212.

17. **Апокрифы древних христиан.** С. 283.

18. Ср.: "О грехе плач: он есть недуг душевный: он есть смерть души бессмертная"; "Бога бо неведение смерть душевная" (Беседы св. Василия Великого на разные материи. С. 117, 310).

19. **Избранные сочинения Блаженного Августина, епископа Иппонийского:** В 4-х ч. М., 1786. Ч. III. С. 2. Далее часть и страница указываются в тексте.

20. **Добролюбие.** Т. 5. С. 278. Ср. у Макария Египетского: "Как тело без души мертво и не может ничего делать, так без небесной души, без Духа Божия, и душа мертва для царства и без Духа не может делать того, что Божие", "Дух Божий" - "есть жизнь души" (Добролюбие. Т. 1. С. 197).

21. Смерть души: (Из творений св. Иоанна Златоуста) // Духовная беседа. 1862. Т. XV. С. 566.

22. Звучат в этой "беседе" Златоуста и другие высказывания, близкие Гоголю. Например, о привычке к "нечистоте", о зле, получающем силу, когда мы грешим, и между тем думаем, что не грешим, и др.

23. **Св. Иоанна Златоуста Беседа о сребролюбии** // Христианское чтение. 1836. Ч. III. С.253. См. также: Гольденберг А.Х. Традиция древнерусских поучений в поэтике "Мертвых душ"// Н.В.Гоголь и русская литература XIX века. Л., 1989. С. 45-59.

24. **Добролюбие** Т. 1. С. 633.

25. **Иоанн Златоуст.** Беседы к антиохийскому народу. М., 1848. Т. I. С. 443.

26. Логическая основа притчи, как отмечает Ю.Левин, заключается в том, что "будучи наставлением в должном,

притча должна показывать последствия того или иного выбора стратегии поведения. Отсюда вытекают основные черты ее логико-повествовательной структуры: тяготение к дизъюнктивности (связанной с наличием выбора) и имплицативности (связанной с последствиями выбора) (Логическая структура притчи // Труды по знаковым системам. XV. Тарту, 1982. С.49). Ситуация выбора и последствия выбора актуализируются у Гоголя среди прочего интертекстуальностью.

27. **Иоанн Златоуст.** Беседы к антиохийскому народу. Т. I. С. 530.

28. **Мансветов И.Д.** Очерки из истории духовной литературы и просвещения Древней Руси // Православное обозрение. 1876. № 3. С. 47.

29. См.: **Михаил (Матвей Десницкий).** Изображение ветхого, внешнего, плотского и нового, внутреннего, Духовного человека. Ч. I-II. СПб., 1798.

30. **Красноречие Древней Руси (XI-XVII вв.).** М., 1987. С. 276.

31. Цит. по: Идеи эстетического воспитания: Антология. Т.1. С.261.

32. **Мани Ю.В.** Поэтика Гоголя. С. 283.

33. О структуре загадки и взаимоотношениях метонимии и метафоры см.: **Кенгэс-Маранда Э.** Логика загадок // Паремииологический сборник. М., 1978.

34. **Аверинцев С.С.** Гог и Магог // Мифы народов мира. Т. 1. С. 307.

35. **Сковорода Г.** Соч. Т. I. С. 442.

36. **Михаил (Матвей Десницкий).** Указ. соч. Ч. I. С. 17.

37. См.: **Иваницкий А.И.** Функция тропа в сюжете и смысловой структуре текста. Гоголь. С.44-55.

38. О персонификации у Гоголя см.: **Еремينا Л.И.** О языке художественной прозы Н.В.Гоголя. М., 1987. С.155-162.

39. См.: **Фрейденберг О.** Поэтика сюжета и жанра. С. 202-203, 253 и др.

40. Подробнее см.: **Фарыно Е.** Структура поездки Чичикова // Russian Literature. Amsterdam, 1979. VII-6; его же. Введение в литературоведение: 2-е изд. Warszawa, 1991. С. 497-502.

41. **Фарыно Е.** Введение в литературоведение. С. 499.

42. Тема причастия в "Тарасе Бульбе" рассмотрена в статье **М.Вайскопфа** "Нос в Казанском соборе" (с. 33-34).

43. Мотивы света и темноты в сопоставлении с Дантовой "Комедией" детально рассмотрены в книге **Е.Смирновой** «Поэма Гоголя "Мертвые души"».

44. См.: **Вайскопф М.** Сюжет Гоголя.

45. "Топосы представляют собой определенные стандартные соотношения между понятиями и явлениями, позволяющие по некоторому заданному понятию находить другие, с ним связанные и соотносящиеся" - **Гиндин С.И.** Риторика и проблемы структуры текста // Общая риторика. Дюбуа Ж., Мэнге Ф. и др. М., 1986. С.362.

46. **Памятники старинной русской литературы** / Изд. Г.Кушелев-Безбородко. Вып. IV. СПб., 1862. С.132.

47. **Житие святого Нифонта:** Лицевое XVI века. М., 1903. С.26.

48. Анализ его теории см.: **Иванов В.В.** Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976.

49. **Сочинение о царствии небесном и о воспитании чад:** Из истории русской литературы XVII века / Сообщение **Е.В.Петухова.** СПб., 1893. С. 28.

50. **Сковорода Г.** Соч. Т. I. С. 306-307.

51. **Гриммельсгаузен Г.Я.** Симплициссимус. Л., 1967. С. 115.

52. См.: **Батюшков Ф.** Спор души с телом в памятниках средневековой литературы: Опыт историко-сравнительного исследования. СПб., 1891. С.20.

53. Любопытно соотнести "северный" колорит пространства I тома ("северный" приход Чичикова соотносится с приходом Антихриста с севера), мотив "Тоги и Магоги", "южное" пространство II тома, отгороженное "стеной"

гор с преданиями, в которых юг России мыслится мифологической границей, до которой дошел Александр Македонский "и здесь построил стену против народов Гог и Магор" (Чистов К.В. Русские народные социально-утопические легенды: XVII - XIX вв. М., 1967. С. 310). Композиция путешествия Чичикова следует логике апокрифических хождений, в которых посещение 'ада/преисподней/страны мертвых', расположенных на западе (=севере), сменяется посещением 'рая' на востоке (=юге). Южная ориентация Чичикова задана еще в I томе - Чичиков собирается переселить крестьян на юг в Херсонскую губернию.

54. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. I. С. 47. О ветхозаветных корнях этой темы см.: Фрэзер Дж.Дж. Фольклор в Ветхом завете. М., 1990. С. 362-368 (гл. "Трех народной переписи").

55. Смирнова Е. Поэма Гоголя "Мертвые души". С.70-72.

56. Подробнее об этом см.: Гольденберг А.Х., Гончаров С.А. Легендарно-мифологическая традиция в "Мертвых душах"// Русская литература и культура нового времени. СПб., 1994. С. 31-44.

57. Цит. по: Сахаров В. Эсхатологические сочинения и сказания в древнерусской письменности и влияние их на духовные стихи. Тула, 1879. С.113. См. также: Памятки українсько-руської мови і літератури. Т. IV. Львов, 1906. С. 343-344.

58. Памятки українсько-руської мови і літератури. С. 334.

59. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. С.331.

60. Отмечено Н.Лесогом (Традиции лубочного театра в творчестве Н.В.Гоголя // Литературное произведение и литературный процесс в аспекте исторической поэтики. Кемерово, 1988. С.101). Тяготение к иконографической композиции обнаруживается и в "Выбранных местах": композиционный центр сборника занимают письма по

поводу "Мертвых душ", рисующих духовный портрет автора, который в контексте всего сборника проецировался на эстамп "Преображения Господня", что отмечалось современниками.

61. Сахаров В. Эсхатологические сочинения и сказания... С. 232.

ГЛАВА IV

1. Жирмунский В.М. Религиозное отречение в истории романтизма.

2. В книге И. Лопухина "Некоторые черты о внутренней церкви, о едином пути истины и о различных путях заблуждения и гибели с присовокуплением краткого изображения качеств и должностей истинного христианина" (первое издание - 1798 г.) в главе "О главных средствах на пути к Божественной жизни" первым "упражнением" названо "насилование воли": на пути к возрождению "надлежит собственную волю насиловать к исполнению воли божественной <...> **Насилование развращенной воли** падшего естества нашего, совсем противоположной святой воле Божией, есть главное дело при совлечении ветхого человека; и сим насилowaniem нудится в душе царствие **Божие**. Полезно и нужно часто переламявать собственную волю и не следовать ей, даже в самых мелочах" и т.п. (Русская философия второй половины XVIII века: Хрестоматия. Свердловск, 1990. С. 291). Не обсуждая здесь вопрос, опыт какой аскетики вбирает в себя масонское учение о возрождении (еще Иоанн Лествичник советовал "причинять своему естеству всяческое насилие"), отметим эти мотивы в наставлениях Афанасия Васильевича Муразова: *"Павел Иванович, у вас столько воли, столько терпения <...> У вас нет любви к добру, - делайте добро насильно <...> Вам это зачтется еще в большую заслугу, чем тому, кто делает добро по любви к нему. Заставьте <себя> только несколько раз, - получите и любовь <...> Царство нудит-*

ся, сказано нам. Только насильно пробираясь к нему, насильно нужно пробираться, брать его насильно" (VII, 114). Аналогичные идеи звучат и в "Выбранных местах", сопрягаясь с идеей самовоспитания и самопознания.

3. Ср.: "... не давая важнейших обетов монашества - целомудрия и нестяжания, он воплощал их в своем образе жизни" (Воропаев В. "Сердце мое говорит, что книга моя нужна..." // Гоголь Н.В. Выбранные места из переписки с друзьями. М., 1990. С.9).

4. О поэтике утопического жанра и специфике его художественного пространства см.: **Biesterfeld W.** Die literarische Utopie. München, 1977. См. также: **Kafol Martina.** Об изображении рая в русских средневековых текстах // Slavica Tergestina. 2. Studia russica. Trieste, 1994. С. 137-159.

5. См.: **Житие св. Андрея Юродивого** // Великие Минеи Четьи. СПб., 1870, 2 окт. С.80-237. "Висел на воздухе" - элемент архитектурной топики рая, ср. в "Житии Феодосия Печерского" (Изборник. М., 1969. С. 119-121).

6. В 40-е гг. Гоголь особо интересовался книгами, описывающими монастыри и монастырскую жизнь.

7. Мегаспилеон, или великая пещера в Пелопоннесе // Духовная беседа. 1862. № 5. С. 90-105.

8. О монастырях как "прототипах рая" см.: **Kafol Martina.** Об изображении рая в русских средневековых текстах. С. 143-147.

9. О фольклорной поэтике II тома см.: **Гольденберг А.Х.** "Мертвые души" Н.В.Гоголя и традиции народной культуры.

10. **Трубецкой Е.** Иное царство и его искатели в русской народной сказке. М., 1922. С.13.

11. "Бисерное ожерелье" - одна из традиционных формул райской топологии. Подробнее о ней и другой райской метафорике см.: **Granter R.** Der Paradisus der Wiener Genesis // Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte. Heidelberg, 1955. Bd. 49. Hf. 2. S. 121-144.

12. Григорий Богослов. Слово 44 в неделю новую, на весну...// Творения святых отца нашего Григория Богослова. М., 1844. Т. IV. С. 151. Ср. также описание весны: Иоанн Златоуст. Беседы к антиохийскому народу. Т.I. С. 405-407. Близкой параллелью ко II тому, его пространственно-временной организации, дидактико-утопическому началу может служить "Аристион" Нарезного.

13. Для II тома характерно изменение числовой символики - в I томе используются числа "1" и "2", во II томе - "3" и "5", числа, символизирующие гармонию.

14. О "царской" семантике отчества "Федорович" см.: Успенский Б.А. Смена имен в России в исторической и семиотической перспективе: (К работе А.М.Селищева "Смена фамилий и личных имен") // Труды по знаковым системам. V. Тарту, 1971.

15. Эта характеристика вместе с "царским" сравнением, помимо прочего, ведет к одическим формулам. Ср., например: "Се Павел с трона славы, правды, Простерши милосердья длань, Блаженство миллионов зиждет, Струями радость, счастье льет" (Жуковский В.А. Могущество, слава и благоденствие России // Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 1. С. 7; см. также духовную оду Державина "Величество Божие"). Важно учесть и христианизированные оттенки имен положительных персонажей, особенно отчетливо они звучат в обращениях Платонова - *"брат Василий"*.

16. О категории труда в средневековье см.: Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М., 1984.

17. Там же. С. 274.

18. Овидий. Любовные элегии. Метаморфозы. Скорбные элегии. М., 1983. С. 100.

19. См.: Рассуждение о труде и праздности // Беседующий Гражданин. Ч.III. С. 202; Мысли о труде и праздности // Прохладные часы. Ч. 1. С. 156 и др.

20. Этот аспект намечен в творчестве Жуковского, "одного из первых певцов труда" (На путях к романтизму. М., 1984. С. 16).

21. В I томе греховное состояние мира, забвение и разрушение высших ценностей связываются с действием "страстей" и "задоров", во II томе - причина всех бед в иных болезнях, именно, в расслабленности, аморфности человеческого существования. Этот "диагноз", возможно, возник не без влияния И.Киреевского, считавшего это основной приметой времени. См. **Киреевский И.** Библиография // Москвитянин. 1845. № 1. Ч.1. Здесь же автор разворачивает программу воздействия на "чувства" и "разум" человека "подкрепительного слова современного нам пастыря". Ср. просветительское понимание этой "болезни" у **Карамзина** (Соч.: В 2-х т. Т. 2. Л., 1984. С. 86).

22. Подробнее об этом см.: **Панченко А.М.** Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973. С.167-208. Отметим попутно связь этих идей с ранней патристикой. В частности, Климент Александрийский в "Строматах" (VI, 122.4) писал, что "спасение достигается с помощью добрых дел и познания". Это отвечает духу восточной мудрости (Василий Великий, Григорий Нисский и др.).

23. Ср.: "Бог наложил на человека труд, не в наказание и мучение, но для вразумления и научения его". "От труда человек получает удовольствие и не только удовольствие, но - что еще важнее удовольствия, - самое цветущее здоровье" (Иоанн Златоуст. Беседы к антиохийскому народу. Т. I. С. 241).

24. Символическое уподобление библейскому первотворению можно почувствовать в его совете Чичикову: *"Шесть лет работайте сряду, садите, сейте, ройте землю, не отдыхая ни на минуту. Трудно, трудно. Но зато потом..."*.

25. См.: Христианское чтение, 1846. Ч. III. Н.Барсов считал это "Слово" "одной из самых блестящих страниц <...> в христианской литературе вообще" (Барсов Н. История первобытной христианской проповеди (до IV века). С. 173).

26. Цит. по: **Барсов Н.** Указ. соч. С. 172-173.

27. О риторическом типе литературного произведения см.: Лучников М.Ю. Литературное произведение как высказывание. Кемерово, 1989. С. 16-47.

28. Подробнее о концепции А.Иванова см. в моей статье: Император Николай I - художник Александр Иванов (Утопические аспекты русской культуры: сакрализация, мессианство, эсхатология) // *Pisarz i władza (od Awwakuma do Solzenicyna)*. Łódź, 1994. С. 66-74.

29. См.: Купреянова Е.Н., Макогоненко Г.П. Национальное своеобразие русской литературы. Л., 1976. С. 297-300.

30. Об эстетической утопии Гоголя см.: Зеньковский В.В. Русские мыслители и Европа. М., 1997. С. 195-198.

31. Общественно-религиозный и философско-эстетический контекст творчества Гоголя в 40-е гг. подробно исследован Аниенковой Е.И. (Гоголь и декабристы), а также в цикле статей, опубликованных в Гоголевском сборнике 1992-1994 гг.

32. Параллель Гоголь - Фома Кемпийский подробно рассматривает Х.Шрайер (*Schreier H. Gogol's religioses Wetbild...*).

33. Повесть временных лет / Ред. Д.С.Лихачева. М.; Л., 1950. С. 273.

34. Ефрем Сирин. О молитве // Маяк. 1844. Т. XVI. С. 38. Гоголь использует общемистический топос, в котором душа уподобляется металлу - железу, серебру, свинцу, золоту. Ср.: Беме Я. Аврора, или Утренняя заря в восхождении. С. 337-341; Добротолюбие. Т. I. С. 224, 405 и др.

35. Добротолюбие. Т. I. С. 622.

36. Там же.

37. О жанровой организации проповеди см.: Барсов Н. История первобытной христианской проповеди (до IV века).

38. Кривонос В.П. Проблема читателя в творчестве Гоголя. Воронеж, 1981. С.18.

39. Некоторые аспекты этой проблемы обозначены в моей статье: Соотношение литературно-критических и публицистических статей Гоголя с текстом "Мертвых душ" // Проблемы литературно-критического анализа. Тюмень, 1985. С. 100-107.

40. **Аксаков С.Т.** Собр. соч.: В 3-х т. М., 1986. Т. 3. С. 179.

41. Там же. С. 180.

42. **Вяземский П.А.** Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 173.

43. О масонской деятельности см.: **Вернадский Г.В.** Русское масонство в царствование Екатерины II; **Пышин А.Н.** Русское масонство XVIII и первой четверти XIX в. Пг., 1916.

44. **Тертуллиан.** Творения. СПб., 1847. Ч. 2. С. 49.

45. См.: **Барсов Н.** История первобытной христианской проповеди (до IV века). С. 148-152.

46. **Григорий Богослов.** Творения. М., 1851. Т. I. С. 25, 37.

47. **Мочульский К.** "Выбранные места из переписки с друзьями" // Вопросы литературы. 1989. № 11. С. 120.

48. **Иоанн Златоуст.** Творения. СПб., 1896. Т. 2. С. 323.

49. **Анненкова Е.И.** Гоголь и декабристы. С. 115.

50. **Иванов А.А.** Мысли, приходящие при чтении Библии, см. в: **Зуммер В.М.** Эсхатология Ал.Иванова // Научкові записки. Праці науково-дослідчої катедри історії європейської культури. Вип. III. Харків, 1927. С. 398.

51. **Зуммер В.** О вере и храме Александра Иванова. Київ, 1918. С. 12.

52. **Иванов А.А.** Мысли, приходящие при чтении Библии. С. 399.

53. **Иванов А.А.** Указ. соч. С. 401.

54. Подробнее о древнерусских учительных сборниках см.: **Яковлев В.А.** К литературной истории древнерусских сборников: Опыт исследования "Измарагда". Одесса, 1893;

Петров Н. О происхождении и составе славяно-русского печатного Пролога. Киев, 1875; **Орлов А.С.** Сборники Златоуст и Торжественник. СПб., 1905. См., также словарные статьи: Четыре сборники Древней Руси // ТОДРЛ. Л., 1985. Т. 39. С. 236-273.

55. Эта тема ждет еще своего исследования. Имеются лишь отдельные работы (**А.Елеонской**, **Н.Кочетковой**), затрагивающие указанную проблему.

56. **Воропаев В.** "Сердце мое говорит, что книга моя нужна...". С. 23.

57. "По обилию и полноте культурно-бытовых очерков тогдашней жизни, собранных в одну стройную картину, ни одно из последующих произведений христианской, и может быть внехристианской, литературы не может сравниться с тем, что мы находим в этом первом христианском "домострое", - писал **Н.Барсов** (Указ. соч. С. 169).

58. **Винокур Г.** Биография и культура. М., 1927. С. 12.

59. О соотношении духовного завещания и автобиографического повествования см.: **Попырко Н.В.** Житие Аввакума как духовное завещание // ТОДРЛ. Л., 1985. Т. 39. С. 376-387.

60. Многочисленные параллели между книгой **Фомы Кемпийского** и духовной прозой **Гоголя** отмечены в указанной книге **Х.Шрайер**.

61. **Воропаев В.** "Сердце мое говорит, что книга моя нужна...". С. 27.

62. Первый опыт подобного сравнения уже имеется. Это работа **Н.Петрова** "Новые материалы для изучения религиозно-нравственных воззрений **Н.В.Гоголя**", курсовое сочинение студента VI курса Киевской Духовной Академии, священника **Космы Петрушевского** "Выписки **Н.В.Гоголя** из творений свв. отец и из сочинений духовных писателей, как материал для определения его религиозно-нравственных воззрений", 1911 г. (ОР ЦНБ АН Украины, ф. дис. 2165). Тонкий сопоставительный анализ стилистики и метафорического строя сочинений **Аввакума**

и "Выбранных мест" проделан А.Иваницким (Язык "Выбранных мест из переписки с друзьями" Гоголя в контексте русской публицистической традиции (Гоголь и Аввакум) // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 10. Журналистика. 1988. № 2. С. 54-63).

63. Григорий Богослов. Творения. Т. I. С. 155. См. также: С. 186-190, 215-223; Т. IV. С. 348-356 и др. Тома III и IV вышли в 1844 г. Далее том и страница указываются в тексте в круглых скобках. Гоголевская тема "слова", возможно, инспирирована Григорием Богословом, который разворачивает мистическую концепцию "слова" и определяет его как дар Бога, как то, что рождает душа, поэтому какова душа, таково и слово, "равно худы и негодная жизнь и негодное слово. Если имеешь одно, будешь иметь то и другое" (Т. IV. С. 361) и т.д.

64. Например, у Иоанна Златоуста о необходимости и особенностях спасения сказано: "Они ведь не убежали из города, как мы теперь, но остались и тем укрепили его <...> Ниневитяне вверили свое спасение не перемене мест, но перемене нравов <...> Итак нам нет никакой пользы в бегстве, подобно как и Ионе бегство не помогло <...> Когда он плыл на корабле, и были там и корабельщики, и кормчие <...> тогда-то и подвергся крайней опасности <...> Живущему в грехе не помогает и корабль" (Беседы к антиохийскому народу. Т. 1. С. 319). Ср. у Гоголя: *"Всяк должен подумать теперь о себе, именно о своем собственном спасении. Но настал другой род спасенья. Не бежать на корабле из земли своей, спасая свое презренное земное имущество, но, спасая свою душу, не выходя вон из государства, должен всяк из нас спасать себя самого в самом сердце государства. На корабле своей должности и службы должен теперь всяк из нас выноситься из омута, глядя на кормщика небесного"* (VIII, 344).

65. П.Михед отмечает: "Повесть моего писательства" призвана создать легенду особой Судьбы - поэта-пророка, пережившего страдание, находившегося в заблуждении,

наконец прозревшего и стремящегося утвердить или подтвердить правоту и мощь таких простых и вечных истин" (О месте "Авторской повести" в творческой биографии Н.В.Гоголя // Творчество Н.В.Гоголя и современность: Тезисы. Нежин, 1989. С. 65-67).

66. О религиозной исповеди и "Исповеди" Августина см.: Питирим, архиеп. Волоколамский. О Блаженном Августине // Богословские труды. Сб. 15. М., 1976. С. 3-24, а также: Григорьева Н.И. Жанровый синтез на рубеже эпох: "Исповедь" Августина // Взаимосвязь и взаимовлияние жанров в развитии античной литературы. М., 1989. С. 229-276. К сожалению, исповедально-автобиографическая традиция в русской культуре практически не исследовалась, о ней см.: Елизаветина Г.Г. Становление жанров автобиографии и мемуаров // Русский и западноевропейский классицизм: Проза. М., 1982.

67. Подробнее об исповеди см.: Алмазов А. Тайная исповедь в Православной Восточной Церкви. Одесса, 1894.

68. Большой материал по истории автобиографии описан в кн.: Misch G. Geschichte der Autobiographie. Frankfurt/M., 1950. Bd. I-II.



ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|---|-----|
| Введение | 3 |
| ГЛАВА I. РОМАНТИЧЕСКАЯ МЕТАФИЗИКА И МИ- ФОЛОГИЯ В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ ГОГОЛЯ | |
| Метафизический аспект "тишины" и "молчания" | 7 |
| Великий Полдень и <i>"мрак непробудной ночи"</i> | 10 |
| Божественная ночь | 20 |
| Зов Тихой Вечности | 24 |
| Мистические аспекты семантических комплексов "сон- душа", "любовь-семья", "мужское-женское" в раннем творчестве Гоголя | 27 |
| "Ганц Кюхельгартен": путешествие и брачный сюжет | 29 |
| "Вечера на хуторе близ Диканьки": ущербные семьи и са- кральность любви | 34 |
| Майская ночь, или утоПЛЕННИЦА | 38 |
| Анигиляция сюжетно-мотивного комплекса "Вечеров на хуторе близ Диканьки": тайна "Ивана Федоровича Шпоньки и его тетушки" | 57 |
| Модель заглавия и именная структура текста | 64 |
| Сон и возвращение в Могилев. Шпонька и великий грешник "Страшной мести" | 67 |
| "Свой" и "чужой" мир Шпоньки, <i>"кроткой и доброй души"</i> , <i>"негодяя"</i> ученика и <i>"гадкого"</i> младенца | 75 |
| Бессмысленность наррации и апофатическая стратегия | 79 |
| Обрядовая мифопоэтика и антибиография Шпоньки | 87 |
| ГЛАВА II. РЕЛИГИОЗНО-УЧИТЕЛЬНАЯ ПОЭТИКА И НЕГАТИВНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ ГОГОЛЯ (от петербургских повестей к "Мертвым душам") | |
| Гоголевский текст и "духовное око" | 99 |
| Поэтика и идеология Гоголя в контексте учительной тради- ции (от петербургских повестей к "Мертвым душам") | 100 |
| Символично-аллегорический метод Сковороды и поэтика Гоголя | 120 |
| "Внешний" и "внутренний человек" | 121 |
| Анекдот-притча о носе и "внешнем человеке" Платоне Кузьмиче Ковалеве | 145 |
| Сакральность места, должности, поприща и поиски "внутреннего человека". "Я брат твой" | 151 |

| | |
|--|-----|
| ГЛАВА III. КАТЕГОРИЯ "МЕРТВОЙ ДУШИ" И УЧИ- ТЕЛЬНАЯ РИТОРИКА | 179 |
| Формула "мертвая душа" и ее контексты | 183 |
| Учительское слово и мифологизация | 191 |
| Приход Антихриста | 208 |
| ГЛАВА IV. ОТ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ К ДУ- ХОВНОЙ | 220 |
| Второй том "Мертвых душ": движение к проповеди | 222 |
| Рай, Божий сад и "новый монастырь" | 223 |
| Назначение человека и теология труда-поприща "управителей у Бога" | 228 |
| Праведное богатство | 234 |
| Риторика проповеди и утопия слова | 236 |
| "Выбранные места" и "Авторская исповедь" в контексте учительской культуры | 244 |
| Заключение | 267 |
| Примечания | 273 |

Сергей Александрович Гончаров

**ТВОРЧЕСТВО ГОГОЛЯ
В РЕЛИГИОЗНО-МИСТИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ**

Редактор *Н.Л.Товмач*
Оригинал-макет *О.В.Гирдовой*

ЛР № 021216 от 29.04.97 г.

Подписано к печати 28.01.98 г. Формат 60×84¹/₁₆. Печать офсетная.

Бумага писчая. Объем 21,5 усл.печ.л.; 21,25 уч.-изд.л.

Тираж 1000 экз. Заказ № 95.

Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 191186, С.-Петербург,
наб. р. Мойки, 48

Отпечатано с оригинал-макета в ГИПП «Искусство России»
198099, г. С.-Петербург, ул. Промышленная, д. 38/2.

