

**Н.В. Хомук**

## **«МЕРТВЫЕ ДУШИ» Н. ГОГОЛЯ И «МОБИ ДИК», ИЛИ БЕЛЫЙ КИТ» Г. МЕЛВИЛЛА: ФОРМЫ ЭПИЗАЦИИ В ОНТОЛОГИЧЕСКОМ РЕАЛИЗМЕ**

---

*В статье в контексте «онтологического реализма» через соотношение эпоса и философского романа проводится сравнительно-типологический анализ поэмы Гоголя «Мертвые души» и романа Мелвилла «Моби Дик». Учитывается изменение художественной онтологии, опирающейся на мифопоэтику, контаминацию эпоса и романа и различные формы коррелирования сознания и пространства, человека и бытия.*

**Ключевые слова:** онтологический реализм, эпос, философский роман, Иов-ситуация.

Обращение к эпосу при реорганизации романа становится особенно актуально в 30–40-х гг. XIX в. Создаются переводы: «Илиады» – Н.И. Гнедичем, «Одиссеи» – В.А. Жуковским, отдельные песни дантовского «Ада» переводят С.П. Шевырёв; архитектонические формы эпоса Гомера, Данте активно задействуют Н. Гоголь, О. Бальзак, Г. Мелвилл. Роман тяготеет к эпосу, стремясь вывести к универсальному (онтологическому) опыту исторические координаты жизни. Модель классического эпоса (Гомер – языческая классика, Данте – христианская) становится в эту эпоху своеобразной «архитектонической» формой для концептуализации и художественного завершения истории, национальной жизни во всех ее сторонах, культуры перед лицом кардинальных изменений эпохи. Стремление к эпизации призвано было преодолеть всякого рода разрозненность и разделение (социальную, личностно-мировоззренческую и пр.), которые усиливаются на новом этапе социально-исторического развития середины XIX в.

Как известно, роман Нового времени берет на себя задачу воссоздания эпической цельности<sup>1</sup> и универсализма с помощью более сложной системы средств, выходящих за границы как собственно романа, так и традиционного эпоса. «Новый эпос», который превы-

---

<sup>1</sup> Роман заменил собой эпопею, и в нем изыскиваются возможности сохранения эпических ценностей (об этом см.: [1. С. 24–98]).

шает уровень и границы романа, разворачивается на коротком повороте истории, при насыщенности и синхронности всех возможностей прежней (риторической) культуры в создании емкости и универсализма содержания составляющих его форм и одновременно при реалистическом отсчете от самой действительности, ее скрытых начал и ценностной незавершенности. Должны совпасть многие условия и специфические черты эпического:

1) роль текста в бытии и в человечестве, заключающаяся в пересмотре существующего (исторического) и выходе к универсальному порядку, который текст собой транслирует;

2) использование субстрата архаического (мифопоэтика), а также широкого спектра культурных языков и стилей как выражения «большой памяти культуры»;

3) воссоздание онтологии (природа, бытийные силы и пр.), в которой актуализированы субстанциальность и телесность как форма оцельнения и аутентичности;

4) актуализация жанра философского романа, репрезентирующего собой не только рефлексию мира, но саморефлексию литературы, с наиболее полным использованием ее родов и жанров в их онтологическом потенциале (а не только в общеестетическом) для симфонизма своей философской картины мира;

5) позиция Автора предполагает возможности надличностного (эпического) возвышения и личностного приближения к событиям и их участникам;

6) образ героя включает в себя те или иные архетипы самого различного плана, определяющие его тенденцию к сверхтипу, а система персонажей выстраивается как особая цельность, отражающая целостность нации и даже человечества.

«Онтологический реализм»<sup>1</sup> с первичностью бытия по отношению к объективной и метафизической реальностям предполагает ориентированность художественного отражения на объективную данность, и в то же время в образ реальности вовлечены на равных с ней правах образы представлений об этой реальности, организованные через ее формы в своем специфическом художественном срезе.

<sup>1</sup> Мы отталкиваемся от понятия «онтологический реализм», употребленного Е.Д. Тамарченко при характеристике творчества Пушкина: «...но новыми возможностями объективного историзма и реализма пушкинская эстетика не увлекалась и не исчерпывалась. Найдя и принципиально осуществив их, Пушкин сумел сочетать объективное видение факта с еще живыми народными идеалами бытийной гармонии. Тем самым он стал создателем онтологического реализма, беспрецедентного и неповторимого» [2. С. 143].

Феномен художественного мира позволяет по-разному соотносить эти типы мирообразов, в результате чего обозначается непредставимая сущность бытия, располагающаяся лишь в отношении или по касательной к изображенной реальности, к метафизической ли области и к самой образной системе произведения.

Типологическое сравнение эпических произведений Г. Мелвилла и Н.В. Гоголя в этом ключе представляется особенно плодотворным (см.: [3. С. 340–375]). На сюжетно-тематические параллели «Мертвых душ» и «Моби Дика» указывала Е.А. Смирнова: «...оба произведения по сути дела ставят коренные вопросы человеческого бытия и национальных судеб» [4. С. 90–91].

Встреча романа и эпоса в первичном варианте осуществляется в зоне «комического эпоса», занимающего в культуре исключительное место. В.Л. Паррингтон писал о «Моби Дике»: «Эта великая сатирическая эпопея, беспощадная, как «Гулливер» многообразная, как романы Рабле, бичующая жизнь со смехом, полным saeva indignatio (свирапого негодования), представляет собой потрясающую исповедь Мелвилла, повествующего о своей неудачной жизни» [5. С. 305]. В связи с «Мертвыми душами» говорилось, что «современность опосредует, травестирует архетипический сюжет, разворачивает вертикальную композицию «поэмы» в горизонтальной плоскости романа-странствия, романа-испытания» [6. С. 559]. У Мелвилла люди часто бурлеско соотносятся с мифологическими героями (буфетчик сравнивается с пророком Ионой, гарпунер Дэгги – с Агасфером и т.д.), а мифологические герои прощаются до уровня современных людей (например, в главе «Иона с исторической точки зрения» Персей зачислен в ряды китобоев). У Гоголя Багратион становится участником диалога Собакевича и Чичикова, а дети Манилова Фемистоклус и Алкид имеют древнегреческие имена; элементы комического эпоса отражаются в притче о Кифе Мокиевиче и Мокии Кифовиче. Примеры многочисленны. Соответственно комическому эпосу активизирована стихия карнализованности. Например, как отдельный случай, травестия проповеди: у Мелвилла шамкающий негр-кок наставляет акул, пожирающих за бортом кита: «...вшякий ангел – это вшего лишь побежденная как шледует акула» [7. С. 335], а у Гоголя кучер Селифан учит коней: «Ты знай свое дело, панталонник ты немецкий! Гнедой – почтенный конь, он сполняет свой долг, я ему с охотою дам лишнюю меру, потому что он почтенный конь, и Заседатель тож хороший конь...» [8. С. 40]. Это

касается в целом эпического принципа равновесия высокого и комического слова и ситуаций.

Обычно комический эпос воспринимается в его тенденции расшатывания эпоса и выхода к динамичной современности и соответствующей ее открытости жанру романа. «Ирония разрушит цельность, самотождественность эпического образа, но заодно разрушит и дистанцию, отделяющую его от современности, и тем самым включит его в неизмеримо большее целое: в живую и подвижную систему связей мира несовершенного, но становящегося, готовящегося к преображению» [9. С. 353].

В романе «Моби Дик» и в поэме «Мертвые души» так же, как в традиционном эпосе, действует коллективный герой. Национальная общность во многом определяет положение отдельного персонажа. Героика китобойного промысла позволяет Мелвиллу непосредственно относить своих персонажей к типу мифологических культурных героев, вступающих в поединок с чудовищем (Левиафаном) и из его частей создающих культурный мир. Гоголь вводит героико-эпический подтекст более имплицитно: через спорадические знаки недавнего прошлого – Отечественной войны 1812 г. и метафорически через фольклорную тему богатырства<sup>1</sup>. При этом следует отметить, что в обоих произведениях «национальное» предстает как внутренняя мера, имманентная для персонажа. Внешнее снижение (а в случае Гоголя – гротеск) не искаляет это начало. Как сказано у американского писателя: «Идеал безупречной мужественности живет у нас в душе, в самой глубине души, так что даже потеря внешнего достоинства не может его затронуть...» [7. С. 161]. А в отношении «Мертвых душ» говорилось, что «за нелепостями, подчас карикатурными, характеров у Гоголя вырастает идеальная бесхарактерность – человеческий образ, лишенный характеристики и тем близкий телу бытия в его стихийности» [10. С. 315].

У обоих писателей рассогласованность высокого и прозаического проявляется в каждом образе, и это, пожалуй, общее свойство литературы переходного периода 30–40-х гг. XIX в. Мелвилл не идеализирует своих персонажей, указывая на их «низкие» свойства; это может быть отнесено к общим особенностям реалистического романа.

<sup>1</sup> Как подчеркивала Е.А.Смирнова: «Историческую, фольклорную и литературную традиции вобрал в себя один из ведущих мотивов “Мертвых душ” – русское богатырство, – играющий роль положительного идеологического полюса в поэме. <...> Тема богатырства проходит через всю поэму, возникая, почти незаметно в первой главе (упоминание о “нынешнем времени”, “когда и на Руси начинают уже выводиться богатыри” (VI, 17))» [4. С. 29].

на. «Мы конечно, мясники, это верно, но ведь мясниками, и гораздо более кровавыми мясниками, были все воинственные полководцы, кого всегда так восторженно почитает мир, что же до обвинения в нечистоплотности, то очень скоро вы будете располагать данными... на основании которых китобойное судно нужно будет торжественно поместить в ряд самых чистых принадлежностей на нашей опрятной планете», – говорит Измаил [7. С. 145]. «И потому, если в дальнейшем я самым последним матросам, отступникам и отщепенцам, припишу черты высокие, хотя и темные; если я оплету их трагической привлекательностью; если порой даже самый жалкий из них будет вознесен на головокружительные вершины... заступись за меня, о беспристрастный Дух Равенства....» [7. С. 161].

Внутренняя универсализация системы персонажей задается тем, что главные из них выражают те или иные философские позиции, культурные, архетипические и пр., и составляют нерасторжимое единство. Так, именно как фактор культурно-художественного моделирования, а не только как проявление характера представлена в лице Манилова мечтательность (точнее, как вариант ревизии сентиментально-романтического начала); в «Моби Дике» мечтательность (например, в главе «На мачте») подвергается философско-ироническому переосмысливанию. Вариант эмпирического сознания выражен в гоголевской Коробочке, а у Мелвилла в образе Фласка. Тип «карнавализованного» поведения сконцентрирован в Ноздреве, а у Мелвилла – в Стаббе. Комплекс «бунта» и «юродства» (у Гоголя относимый к образам Собакевича и Плюшкина) у Мелвилла раскрыт в сложном единстве через образ Ахава и в некоторых темах повествования Измаила. Перед нами отдельные стороны, или уровни, единого человеческого сознания, в своем «хоровом» сочетании соотносящиеся с демиургическим сознанием эпического Автора. При этом бросается в глаза редукция конфликта их между собой, поскольку главное – это отношение человека с миром и его надличностными силами.

В этих произведениях эксплицитно вводится прием общей двуполюсной классификации: у Гоголя – толстые и тонкие (глава первая) или «дама просто прекрасная» и «дама прекрасная во всех отношениях»; у Мелвилла Старбек и Стабб (см. Ахав о них: «Вы двое точно два полюса у единого целого. Старбек – это Стабб наоборот, а Стабб – это Старбек; и вдвоем вы представляете весь род людской» [7. С. 579].

Архетипы определяют трансисторическое и всенациональное единство человеческой жизни, универсальную повторяемость и постоянство основных ее элементов. Высокая степень их наличия в рассматриваемых нами произведениях свидетельствует о сильной мифопоэтической (и даже архаической) тенденции и укорененности в культурной традиции и – далее – ритуально-мифологической предыстории, что составляет базу эпоса.

Предельной формой покорения и преобразования инертного пространства через выражение надындивидуальной (и сакральной) воли является архетип царя<sup>1</sup>. На материале второго тома «Мертвых душ» этот архетип проанализирован А.Х. Гольденбергом [12. С. 64–74]. Архетип царя имеет у Мелвилла романтический ореол: «Ибо Ахав был хан морей, и бог палубы, и великий повелитель левиафанов» [7. С. 173].

Однако если для эпического героя его активность была телесно соразмерна коллективу и миру, то для взявшего на себя эпические полномочия романного героя они оказываются неограничны и требуют иных вспомогательных средств (подключается мифологическая традиция героя-трикстера). Если для богатыря меч – такой же помощник как конь, т.е. атропоморфный инвариант его телесной активности, то у прозаического героя меч – механизм совершения подвига. Чтобы быть «высоким» героем, нужна сторонняя помощь, нужны котурны, с которых герой порой соскальзывает в силу своей материальной, сущностной подчиненности бытию. «Высокий» бытийный запрос (установка) целиком захватывает Ахава, а вне этого смысла – он «вздорный старик» (а Чичиков – аферист и «подлец»). То есть высокий смысл не полностью имманентен образу героя, он захвачен им как сторонней силой или (особенно в случае Чичикова) как судьбой, исходящей из его связи с художественным (бытийным) целым, но при этом он и выходит за риторические границы высокого поведения (когда Ахав в отчаянии топчет квадрант, он со стороны выглядит вздорным стариком). И можно сказать, что с движением

<sup>1</sup> А.И. Иваницкий так характеризовал роль этого архетипа у Гоголя: «Для необъятной страны игровой баланс телесного и знакового в фигуре чудесного царя (царицы) должен был играть особую роль. Снимались чудовищность и мертвая материальность бесконечного пространства, а с ним – недостоверность и проистекающая отсюда возможная химическаяность государственной власти. Иерархия поглощаема нисходящими энергетическими линиями вездесущего и волшебного монаршего центра»; «Замыкая собою пространство в одухотворенной форме, царица могла выступать для «маленького человека» своего рода щитом, защищающим от земли архаической, какой она явлена в гоголевском «Вие» и «Страшной мести» [11. С. 25].

вглубь мира эта многомерность образа усиливается, повышается удельный вес прозаичности (в лице плотника, кузнеца, старика с острова Мен и т.д.), стертости бытия (что соответствует его смысловой невыявленности, «белизне»), и это заставляет униженную своей обыкновенностью перед бытием личность героя искать какие-то иные резервы «высокой» самоидентификации.

Не случайно образы главных героев этих двух романов получают существенную знаковую корректировку через физическую ущербность: у Ахава – буквальную (он одногоног), у Чичикова – метафорическую (через образ одногоного капитана Копейкина). И капитан Ахав, и капитан Копейкинувечены на «поле брани», но это переводит их из плана внешней презентации «героического» в план внутренний (они «страдальцы», не смиряющиеся со своим уделом). Увечье Ахава имеет в романе различные проекции, трагически-возвышенные и прозаические, даже в сниженном ключе: «Быть может, вы встречали в Лондоне на Тауэр-Хилле, как идти к докам, калеку-нищего (или «верпа», как говорят моряки), держащего в руке размалеванную дощечку с изображением трагической сцены, во время которой он потерял ногу» [7. С. 312]. Такое положение заведомо компенсируется наррацией, характером ее саморепрезентативности (и поэтому здесь не случайно «размалеванная дощечка» перекликается с картиной в гостинице, а рассказ гоголевского почтмейстера присоединяется к авторской агиографии Чичикова). Снижение обратно возвеличению не в гротескном или контрастном плане, а в существенной их нераздельности.

Наиболее в униженном виде предстает у Гоголя близкий типу юродивого Плюшкин, которому на паперти Чичиков подал бы грош. Подобный тип странной реакции мы встречаем в романе Мелвилла, когда Стабб, получив нагоняй от Ахава, говорит: «...не знаю, то ли мне вернуться и ударить его, то ли – что это? – на колени, прямо вот здесь, и молиться за него?» [7. С. 171]. И Плюшкина, с которым связана кульминационная в поэме шестая глава, и Ахава объединяет тема старости, обездоленности, отрыва от людей. К обоим может быть отнесено замечание американского критика об Ахаве: «Эта одновременная электрическая притягательность и антипатия пронизывает весь созданный Мелвиллом образ» [13. С. 155]. В принципе это же самое можно сказать обо всех персонажах гоголевской поэмы. Чем можно объяснить это противоречие?

Отчасти прояснить это позволяет архетип Иова, эксплицированный в романе Мелвилла, а в «Мертвых душах» также становившийся объектом внимания (см.: [12. С. 94–106]). Иов-ситуация<sup>1</sup> активно действовала в культуре, в связи с чем поднималась проблема теодицеи [14. С. 13–14]. Можно искать прямые аналогии с библейским претекстом, но важнее общие философские смыслы<sup>2</sup>. Речь идет не только о материальном благополучии, но о внешней духовной обеспеченности, отсутствие которой обнаруживается через кризис связи с Богом, а значит, со всем миром в его лице. Перед нами трагическое отпадение человеческой кreatуры от творца, от всех сил, дающих ей основание.

Окружающие Иова – это части божьего промысла, он же, теряя все и теряя связь с целым, претендует перед лицом Бога, отвернувшись от него, на иную, странную целостность, которая сохраняется только через претерпевание как удержание возможности диалога. Именно характер этой неопределенной целостности делает метафору Иов-ситуации глубоко значимой для художественной антропологии романа при кризисе трансцендентно-ценностных опор для романтического сознания. Экзистенциалы формируются в точке плотного контакта с реальностью, в которой сознание предполагает диалог, какое-то партнерское равновесие, но которая оказывается закрытым Другим, и этот Другой, однако способен обманчиво соответствовать тому, что видит и ждет от него Я (т.е. быть обманчиво зеркальным по отношению к Я). Аутентичность и особая цельность Я героя исходит уже не из положения его на внешней поверхности жизни, в многообразных ее материальных и духовных формах, а из «смерти при жизни», *de profundis*. Центр такого Я – чистое слово-экзистенция, которое одно его и держит, которое не связано ни с чем

<sup>1</sup> Мы воспользуемся понятием, введенным А.Х. Гольденбергом, поскольку оно может учитывать широкий спектр философских смыслов и ассоциативного поля, связанного с библейской притчей об Иове, а не только воспроизведение ее архетипа или сюжетно-тематических элементов.

<sup>2</sup> Как, например, интерпретировал известный философ смысл этой притчи: «Что дано человеку в неповторимый момент его разговора с Богом, то и отнято, как у Иова, от которого остался только голос из ничего, *de profundis*. <...> в том, что Иов продолжал и хотел говорить с Богом и не умирать, как советовала ему жена, и не умолкать, как советовали друзья, он был прав, и его правота подтвердилась тем, что Бог пришел и говорил ему из бури и сказал то, что сказал: продолжил разговор, которого хотел человек. Иов, предпочитая этот разговор своей жизни и смерти. Иов оправдался тем, что хотел того, чего хотел Бог, продолжения разговора, истории. Мудрые собеседники Иова предлагали ему разные решения, и Иов был перед ними прав тем, что разговору с самим собой и с человеческой мудростью предпочитал спор с Богом» [15. С. 296].

и обретает свободу не волеизъявления (что имело бы под собой романтическое бунтарство<sup>1</sup>), а свободу самоустановления, стоического страдания: «...Я есмь перед лицем Твоим». К тому же можно добавить, особенно в случае Гоголя, что в такой коллизии скрыты и определенные коннотации отношения героя с авторской волей<sup>2</sup>.

Но именно гоголевский Плюшкин стоит особняком в этой череде «Иов-страдальцев», представляя собой по-гоголевски исключительный вариант инволюции к кинизму, нового жизнеустановления на убогом краешке потери человеческого подобия, жизнеустановления терпеливого и даже животно-автоматического, но с ликующим тоном способного к игровому оборачиванию: «Эхва! А вить хозяин-то я!» [8. С. 116]. К Плюшкину приводит вся линия умаления человека не только как его духовного регресса или со стороны авторского творческого давления, но самоумаления как отдачи вещам, таким же «обездоленным», что вдруг оказывается возможной позиция быть «киным» ко всевозможным (от лица мира) формам презентации. Выскользывание из-под воли мира и Автора и дает это ликущее «я есмь», «есмь» в любом случае, и тогда чистое слово, его свечение и дает эффект метафоре вдруг заблиставшего листка в тьме чаши плюшкинского сада, в противоположность эксплицируемой автором метафоре о всплывающем в воде утопленнике.

В «Моби Дике» отражается романтическая художественная традиция, «для которой тема эпоса или драмы – это жизнь в целом, вечные и глубочайшие вопросы бытия, осмыслиенные в условной, аллегорической форме, а главное побуждение героя – отыскать загадку тайны мира, разрешить огромный всечеловеческий конфликт» [16. С. 248]<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Весь спектр смыслов Иов-ситуации от барокко – к романтизму (связанный прежде всего с созреванием бунтарства) отражен в романтическом образе Ахава с шекспировским субстратом этого образа.

<sup>2</sup> Положение гоголевского человека «в смерти», пусть и комически-гротескной, но тем не менее умаляющей в нем человеческое, вдруг потенцирует его *внутреннее* на острие пронзительно недоговоренного и даже искаженного слова. От Афанасия Ивановича над могилой супруги («Так вот это вы уже и погребли ее! зачем?») до Акакия Акневича с его «Зачем вы меня обижаете?» мы имеем дело с проблемой внутреннего слова героя, отрывающегося от почвы мира и воли Автора, слова как последнего прибежища «я есмь», но и нового отсчета этого Я в союзе уже не с Автором и миром, а с читателем. Такое слово саморепрезентирует отдельное существо именно в его ничем не поддерживаемом и поэтому неясно-мерцающем почти мнимом, но тем не менее действенном персонализме.

<sup>3</sup> В.И. Тюпа делает вывод, что «у Гоголя и Лермонтова ведущая сюжетообразующая роль принадлежит, скорее, не инициации, но противоположному мифологическому комплексу мотивов – «инкарнации» <...> у Гоголя субъект «инкарнации» чаще всего враж-

И у Мелвилла, и у Гоголя на пересечении фабулы и сюжета через персонажей композиционно разделены два плана – действия и разгадывания (построения знания): у Мелвилла – сцены охоты команды Ахава за китами и различного рода описания и догадки о ките Измаила (в проекции «кита» на весь мир, включая звездное небо); у Гоголя – поездки Чичикова по помещикам и предположения Города «что за притча мертвые души» и что же такое Чичиков (с проекцией на далековатые объекты: Наполеон, капитан Копейкин, Антихрист и пр.). Причем и в том и в другом произведении разгадывание через перебор вариантов приводит в тупик, приводит к тому, что это – *нечто* и разгадыванию не поддается, но сами варианты косвенно (метафорически) охватывают сущность и небесполезны для самосознания разгадывающих.

А.М. Зверев отмечал, что «Моби Дик» – «это произведение с симфонической композицией, симфонического построения и в этом смысле не имеющее никаких аналогов в мировой литературе романтизма. По-современному выражаясь, роман-матрешка, если взять термин из эстетики постмодернизма, к которой Мелвилл очень часто подходит вплотную, создавая роман в романе. Очень сложная композиция, содержащая несколько романов в одном. С одной стороны, морской роман, с другой – философский, с третьей – аллегорический, и всё это законченные повествования, которые как бы вставлены одно в другое, но соединены, конечно, не по пародийному принципу, возобладающему обычно в постмодернизме, а по принципу симфоническому, по принципу очень сложной согласованности, который остается не только уникальным достоянием Мелвилла, но и всей романтической литературы» [19. С. 44]. Но подобного типа симфоничную структуру можно увидеть в «Мертвых душах», пожалуй самом изощренно выстроенном шедевре в русской классике первой половины XIX в.

Оба произведения репрезентируют самой своей формой строение мира, одновременно устанавливая и способ собственного прочтения, и, следовательно, прочтения мира, а не только существова-

---

дебная, губительная сила, разрывающая стабильно замкнутый круг жизни» [16. С. 109–120]. Подобное отмечал у Мелвилла Н. Арвин: «Мелвилла преследовало зрелище природной и человеческой драмы, в которой инстинктивная потребность в порядке и смысле противопоставлена бессмысленности и беспорядку; в которой физические силы природы и даже те силы, которые лежат за ней, поддерживают человека, но вскоре они его разбивают: в которой добро и зло, благотворность и разрушительность, свет и тьма непоправимо взаимосвязаны» [17. Р. 183].

ния в нем. В «Мертвых душах» и «Моби Дике» проигрываются на поверхности текста все стратегии текстов и чтения. При этом очень важно, что у обоих этих писателей, глубоко связанных с романтизмом, происходит «проникновение в поэзию вечного за прозаизмом обыденного. Прозаизм обыденного, который должен быть сохранен, который ни в коем случае не должен быть приукрашен, загrimирован, не может помешать тому, чтобы уловить поэзию вечного» [19. С. 44].

В свою очередь, по заложенной в поэтике барочной традиции «мир есть книга», реальность мира контаминирует с «реальностью языка» (системой образов-знаков), при конфликтном различии их обеих. В точке схождения этих реальностей и возникает феномен театральности, сводимой как к явным своим формам сценичности и драматичности (в случае Мелвилла особо важен шекспировский субстрат), так и к более широко понимаемой театральной репрезентации, которую представляет собой *вся* художественная форма как картина или театр мира с представлением всех человеческих и природных сил как участников этой драмы, построенной по законам драмы театральной. Эти принципы театральной репрезентации касаются всех уровней мирообраза и поэтики. Архитектоника театральности маркирует художественный мир в его «промежуточном» характере. Он выстраивается между эмпирической («никакой») реальностью и реальностью изначально сопровождающейся разного рода оценками, знаками, образным ее восприятием (т.е. «языковой реальностью»). Отсюда некоторая призрачность художественного мира как Гоголя, так и Мелвилла, трансформация реального пространства и времени. Можно также сказать, что «гоголевский театр», а также «мелвилловская мистерия» разыгрывают в формах романной действительности эпические внутренние формы этой же романной реальности<sup>1</sup>.

Конфликт человека с миром и его надличностными силами имеет у Мелвилла внешний, а у Гоголя внутренний характер. Подчеркивается он не только дискуссиями персонажей или повествователя, но метафорическими элементами образа героя, связанными чаще всего с его онтологической подчиненностью<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Другой вариант крупной романно-эпопейной формы, воплощаемой через универсальную художественную и философскую модель «театра» и «театральности», – «Ярмарка тщеславия» У.М. Теккерая, а также цикл «Человеческая комедия» О. Бальзака.

<sup>2</sup> Онтологическая зависимость личности интегрирует зависимость как таковую, универсализирует ее.

Через модальность собственного метафорического плана образ героя становится коррелятом жизненно-субстанциальных уровней. Широко они заявлены в отношении мелвилловского капитана: Ахав сравнивается с деревом, рассеченным молнией, с медведем гризли и пр. Метафоры у Гоголя и Мелвилла вырастают в самостоятельный пространственный ряд. Тем самым и весь текст (слово) строит свое пространство, которое в ходе развертывания сюжетной реальности получает преимущество над эмпирическим пространством, создавая «эпический» космос.

Цельность пространства определяется или ценностно-смысовой структурой (например «органическая целостность» Шеллинга), или целостностью реальности в реализме. В данный переходный период (30–50-е гг. XIX в.) возникают рецидивы кризиса цельности пространства по причине относительности любых форм возможного его «оцелнения». В произведениях применяются самые разнообразные стратегии гносеологического покорения такого пространства, подчиняющегося этому, но сохраняющего свой горизонт ноуменального, что артикулируется в категориях «пустынности», «дали». Последняя категория становится особенно важной отнюдь не в романтическом ключе, а как знак тайного общего источника пространства реальности и пространства творчества, существующего итворимого; и это существенно отличается от соотношения реального и метафизического в романтизме (и прежней культуре в целом). Если использовать формулировку А.В. Михайлова, «здесь пространство, согласно Канту, субъективное представление, форма представления, и вместе с тем ньютоновское равномерное и пустое пространство, в которое выглядывает все прекрасное» [20. С. 693]. В связи с этим конфликтно сополагаются два общих типа пространства: антропоморфное (Я-пространство) и анонимное, нейтральное, никакое, не-знакомое (принципиально «другое»), не имеющее центра, в связи с чем возникает модель лабиринта. При соположении антропоморфного и анонимного пространств актуализируется телесное присутствие как главный критерий аутентичности. Именно изнутри персоналистичного телесного претерпевания пространства (экзистенциально обостренного у Мелвилла) заново выстраиваются ценности существования, конкретизируются выходы к онтологическим и гносеологическим основаниям живого непосредственного, каждый раз меняющегося бытия.

Особенно важной становится антропофорфизацией пространства через Другого. В «Мертвых душах», как писал С.А. Гончаров: «Ду-

ша», «персонаж» разворачиваются в материализованное пространство, а пространство приобретает антропоморфный характер» [21. С. 195]. Пространство коррелируется через Другого (художественно сложная телесно-духовная ассилияция владения с владельцем). Так, за каждым образом из пяти помещиков – свой топос, свои субстанциальные составляющие. В связи с этим у Гоголя соотношение владельца с его поместьем определяется миротворчеством образа<sup>1</sup>. У Коробочки с ее огородом такое природное пространство, потому что ее образ отражает архетип «Деметры», у Собакевича – два леса, потому что он «выточен из дерева». Это своего рода тотемический принцип. А мелвилловский капитан Ахав именно в действии, направленном на Моби Дика, приобретает его черты, связанные с сигналами «белизны» (а следовательно, демиургические способности).

Прохождение мира через «теневую» его сторону к новому знанию и обретению героем себя заведомо включает элементы «кощунственности», предполагающие не только пересмотр ортодоксально-христианских установок, или моменты «карнавального» переворачивания (оборотничества), но общую редукцию всей жизни к ее ценностной неразличимости, редукции ее готового спасительного для человека смысла и обретение (построение) его заново и ответственно. Поэтому реальность такового мира составляют непременные экзистенциалы и обнаруживающиеся мнимости.

Центральный образ-феномен сам по себе не соотносим ни с чем, предстает как неизвестно что (знак «белизны» белого кита, «мертвая душа» в поэме), но он тем не менее является коррелятом всех уровней жизни. С американским романом «Мертвые души» сближает тема «полого смысла» мира-знака (каким у Мелвилла является белый кит), заполняемого всевозможным спектром знаково-содержательных корреляций человека и мира (в аспекте агностицизма и стоицизма, релятивности и модальности движения к ноумenalному через феноменальное) как автономных и конфликтных величин в эмпирической реальности. Это соответствует выходу через смерть к новому рождению, что многократно указывается повествователем в смертоносных сценах китобойного

<sup>1</sup> Как заметил А.В. Михайлов, «личность вовсе даже и не замкнута у Гоголя в своем теле, а беспрепятственно переносится на окружающее, до конца подчиняя его себе; в этом смысле даже мир Плюшкина, извне безобразный, внутри себя уютен, весь устроен целесообразно, как птицы выют себе гнездо, и все в нем, включая крыши и заборы, безговорочно послушно воле «организатора» [10. С. 317].

плавания, а у Гоголя – в мениппейном<sup>1</sup> сюжете «собирания» мертвых душ Чичиковым.

Как отмечал А.В. Михайлов: «...действительность, осмысленная по Гоголю, владеет, внутри себя, способностью самосовершенствования, она не где-нибудь, но в себе самой обладает огромной силой позитивности, так что высшее и руководящее начало, которое можно назвать и неземным и небесным, действует, как мощная энергия, не чуждая самой этой действительности, но всецело присущая, принадлежащая ей в глубинах ее, и способна преобразовать саму себя. Действительность эта – образ своего бытия, но только такой образ, который заключает в себе свое же преображение» [10. С. 312]. Отсюда проистекает и незримая изнанка радости при враждебности мира: «в воздухе словно притаилось какое-то волшебство, какое-то обещание радости» [7. С. 256], которое связано с райским блаженством освобождения. Эффект этой особой радостности мы встречаем и в шестой главе «Мертвых душ», несмотря на мрачный характер ее образности. С радости начинается движение к Плюшкину («А! Заплатанной, заплатанной! – вскрикнул мужик <...> Чичиков, хотя мужик давно уже пропал из виду и много уехали вперед, однако ж все еще усмехался, сидя в бричке» [8. С. 108]), и заканчивается глава радостью какой-то новой встречи с миром («заснул чудным образом, как спят одни только те счастливцы, которые не ведают ни геморроя, ни блох, ни слишком сильных умственных способностей» [8. С. 132]).

Цель Мелвилла – познание бытия и обретение в нем места человека, цель Гоголя – само человеческое бытие. У Мелвилла – задача очеловечить или по крайней мере соотнести свое человеческое с бытийным, у Гоголя – восстановить человеческую цельность, для которой силы бытия родственны. У Гоголя онтологический образ задомо целостен и ощутим, у Мелвилла к этому сознание пробивается через драматизм фабульных условий и метатекстовую компенсацию

<sup>1</sup> В рассматриваемых нами произведениях важны традиции мениппеи. М.М. Бахтин отмечал следующие признаки мениппеи: «Органическое сочетание философского диалога, высокой символики, авантюрной фантастики и трущобного натурализма – замечательная особенность мениппеи» [ 22. С. 132]. Это: синкриса (сопоставление различных точек зрения на определенный предмет (у Мелвилла обсуждение касается даже пинка, которым Ахав награждает Стабба, а у Гоголя Чичиков размышляет о «покушении» на него Ноздрева); ниспровержение готового знания любым способом, исключительные ситуации, отступление от нормального хода жизни преследуют цель погружения к ее сокровенным корням; физическое вторжение в познаваемый объект, в его тело (нарушение его границ), связанное со снижением, падением, пачканьем и т.д.; натурализм. Мир романа сродни преисподней: «пороговая ситуация», решаются «последние» вопросы жизни и смерти.

стиля. Высокую степень всякого рода модальностей слова, с разных сторон охватывающего ту сущность бытия, которая тем не менее остается закрытой. Действительность – объект, подвергающийся со стороны той или иной степени детализации и анализа, травестируемого принципом остроумия.

В сюжетной основе обоих романов заложен барочный архетип странничества с акцентировкой религиозного аллегоризма (Д. Беньян «Путь паломника»). И в «Моби Дике», и в «Мертвых душах» вся цепь человечества стянута в акте фабулы (подобно «Страшной мести» или «Ревизору»). Смерть предстает как тотальное условие философской ревизии всех основ человеческого бытия, поэтому варьируются ее мотивы и модусы. Заглавный феномен каждого из рассматриваемых произведений связан с темой смерти, ее неотменимости как для индивида, так и для мира, – это условие активизирует религиозные слагаемые. Именно в барокко трагически-религиозные переживания подвергаются эстетизации, что придает им противоречивый характер. Однако смерть, через тему судьбы задаваемая как тотальное условие сюжета, расширяет его гносеологический потенциал. И русский, и американский писатель возводят сюжет к эсхатологическому мифу гибели и перерождения мира. В центре многих произведений Гоголя, а также в романе «Моби Дик» – катастрофа, которая объединяет людей в единое целое. Можно увидеть интересное отражение в мелvilleвском романе аналога такой репрезентативной для гоголевской художественной рефлексии картины, как «Последний день Помпеи» К. Брюллова. Своебразное соответствие ей мы встречаем в третьей главе романа, когда Измаил пытается рассмотреть в гостинице картину, на которой изображен кит, обрушающийся на корабль (этот экфрасис показывает принцип романного текста и его чтения), что и воспроизводится в finale. Таким образом, и для «Мертвых душ», и для «Моби Дика» смерть предстает не просто как сюжетное событие или обсуждаемая тема, но как необходимый элемент образа мира в горизонте романного настоящего, одновременно создающий внутри этого мира «дистанцию» его эпико-философского самозавершения.

#### *Литература*

1. Рымарь Н.Т. Введение в теорию романа. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1989. 269 с.
2. Тамарченко Е.Д. Факт бытия в реализме Пушкина // Контекст: Литературно-критические исследования. М., 1991. С. 135–167.

3. Хомук Н.В. Гоголь и Мелвилл: культурно-философская модель «нового» эпоса в американской и русской литературе // Н.В.Гоголь и славянский мир (русская и украинская рецепции): сб. ст. / ред. Н.В. Хомук. Томск, 2008. Вып. 2. С. 340–375.
4. Смирнова Е.А. Поэма Гоголя «Мертвые души». Л.: Наука, 1987. 199 с.
5. Парринетон В.Л. Основные течения американской мысли: Американская литература со времени ее возникновения до 1920 года: в 3 т. / пер. В. Воронин, В. Тархов; ред. В. Маликов. М.: Изд-во иностр. лит., 1962. Т. 2. 592 с.
6. Пискунова С.И. «Мертвые души» и «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» (к новой постановке проблемы) // Язык и культура. Факты и ценности: К 70-летию Юрия Сергеевича Степанова. М., 2001. С. 555–564.
7. Мелвилл Г. Собание сочинений: в 3 т. Л.: Худож. лит., 1987. Т. 1. 640 с.
8. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: в 14 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР. 1937–1952. Т. 6
9. Виролайнен М.Н. Проблема замкнутой формы в эстетике Гоголя // Виролайнен М.Н. Речь и молчание: (Сюжеты и мифы русской словесности). СПб., 2003. С. 331–359.
10. Михайлов А.В. Гоголь в своей литературной эпохе // Михайлов А.В. Обратный перевод. М., 2000. С. 311–352.
11. Иванецкий А.И. Гоголь: Морфология земли и власти. М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2000. 188 с.
12. Гольденберг А.Х. Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя. Волгоград: Перемена, 2007. 261 с.
13. Маттисен Ф.О. Ответственность критики. М.: Прогресс, 1972. 374 с.
14. Давыдова М.В. Проблема теодицеи в книге Иова и культуре Нового времени (бibleйский, философский и литературный контекст): автореф. дис. ... канд. культурологии. М., 2007. 27 с.
15. Бабишин В.В. Язык философии. М.: Изд. группа «Прогресс», 1993. 416 с.
16. Тюна В.И. Между архаикой и авангардом // Классика и современность. М., 1991.
17. Arvin N. Herman Melville. N.Y., 1957.
18. Зверев А.М. Герман Мелвилл и XX век // Романтические традиции американской литературы и современность. М., 1982.
19. Зверев А.М. Лекции. Статьи. М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2013. 503 с.
20. Михайлов А.В. Искусство истина поэтического в австрийской культуре середины XIX века // Михайлов А.В. Языки культуры: учеб. пособие по культурологии. М., 1997. С. 683–715.
21. Гончаров С.А. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. СПб.: Изд-во Рос. гос. пед. ун-та им. А.И. Герцена, 1997. 340 с.
22. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Сов. Россия. 1979. 320 с.

DEAD SOULS BY N. GOGOL AND MOBY-DICK; OR, THE WHALE BY H. MELVILLE: FORMS OF EPICITION IN ONTOLOGICAL REALISM.

*Imagology and Comparative Studies*, 2014, 2, pp. 136–153 DOI 10.17223/24099554/2/9  
Khomuk Nikolay V. Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: homuk1@yandex.ru

*Keywords:* ontological realism, epic, philosophical fiction, Job-situation.

Reference to the epic during reorganization of the novel becomes particularly topical in the 1830s and 1840s. The novel gravitates to the epic aiming to bring historical coordinates of life to

the universal (ontological) experience. A novel of the new time assumes the problem of recreation of the epic unity and universality with the help of a more complicated set of tools, overstepping the limits of the novel itself as well as the traditional epic. A typological comparison of the epic works by H. Melville and N.V. Gogol seems especially productive. Both authors use a substratum of the archaic (mythopoeia) as well as a wide spectrum of cultural languages and styles as an expression of "the large memory of culture". The claims of a text in existence and humanity are universalized, the existing (historical) is revised. The texts come out to the universal order and translate it, they reconstruct ontology (nature, existential forces, etc.) and actualize substantiality and corporeality as forms of wholeness and authenticity.

Philosophical fiction, on the typological base of which *Moby-Dick* and *Dead Souls* are compared, represents not only the world reflection but also self-reflection of literature with most complete usage of its genres in their ontological potential (not only in the generally aesthetic one) for the symphony of the philosophical world view. "Ontological realism", with its priority of existence over the objective and metaphysical realities, assumes that an artistic image focuses on the objective given; at the same time, the image of the reality includes images of conceptions of this reality organized via its shapes in their specific artistic representation. The phenomenon of the artistic world allows to correlate these types of world images in different ways; as a result, non-representable essence of being reveals itself, located only in relation or at a tangent to the image of reality, to the metaphysical area or to the image system of the work itself.

The system of characters is formed as a special entirety reflecting the entirety of a nation or even humanity.

The image of a character includes some archetypes determining its tendency to a supertype (the article accentuates the archetypes of the Tsar and Job as specific correlations of existence). The conflict between a human being and the world with its suprapersonal powers has an external nature by Melville and an internal nature by Gogol. This is accentuated not only by discussions of the characters or the narrator but also by the metaphorical elements of a character's image mostly connected with their ontological subordination. The image of a character becomes a correlate of the life-substantial levels through the modality of its own metaphorical plan. The American novel and *Dead Souls* are drawn together with the subject of a "hollow sense" of the world-sign (for Melville this is the white whale, for Gogol this is the "soul" as a form of the unity of a human and existence, the unity of life and death). This main image is filled with various spectra of sign and substantial correlations of a human and the world (in the aspect of agnosticism and stoicism, relativity and modality of moving to the noumenal through the phenomenal) as autonomous and conflicting values in the empirical reality. This idea corresponds to the main storyline – the way to a new birth through death.

### **References**

1. Rymar N.T. *Vvedenie v teoriyu romana* [Introduction to the theory of the novel]. Voronezh: Voronezh University Publ., 1989. 269 p.
2. Tamarchenko E.D. *Fakt bytiya v realizme Pushkina* [The fact of existence in Pushkin's realism]. In: *Kontekst: Literaturno-kriticheskie issledovaniya* [The context: literary-critical studies]. Moscow, 1991, pp. 135-167.
3. Khomuk N.V. *Gogol' i Melvill: kul'turno-filosofskaya model' "novogo" eposa v amerikanskoy i russkoy literature* [Gogol and Melville: the cultural-philosophical model of the "new" epic in American and Russian literature]. In: Khomuk N.V. (ed.) *N.V.Gogol' i slavyanskiy mir (russkaya i ukraainskaya retseptsii)* [Nikolai Gogol and the Slavic world (Russian and Ukrainian reception)]. Tomsk: Tomsk State University Publ., 2008, iss. 2, pp. 340-375.

4. Smirnova E.A. *Poema Gogolya “Mertvye dushi”* [Gogol's “Dead Souls”]. Leningrad: Nauka Publ., 1987. 199 p.
5. Parrington V.L. *Osnovnye techeniya amerikanskoy mysli: Amerikanskaya literatura so vremenem ee vozniknoveniya do 1920 goda: v 3 t.* [Main Currents in American Thought: An Interpretation of American Literature from the Beginnings to 1920. In 3 vols.]. Translated from English by V. Voronin, V. Tarkhov. Moscow: Inostrannaya Literatura Publ., 1962, vol. 2, 592 p.
6. Piskunova S.I. “*Mertvye dushi*” i “*Khitroumnyy idal'go Don Kikhota Lamanchskiy*” (k novoy postanovke problemy) [“Dead Souls” and “The Ingenious Hidalgo Don Quixote de la Mancha” (a new approach to the problem)]. In: Kubryakova E.S>, Yanko T.E. (eds.) *Yazyk i kul'tura. Fakty i tsennosti* [Language and Culture. Facts and Values]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2001, pp. 555-564.
7. Melville G. *Sobranie sochineniy: v 3 t.* [The collected works. In 3 vols.]. Leningrad: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1987, vol. 1, 640 p.
8. Gogol N.V. *Polnoe sobranie sochineniy: v 14 t.* [The complete works. In 14 vols.]. Moscow; Leningrad: AS USSR Publ., 1937-1952, vol. 6.
9. Virolaynen M.N. *Rech' i molchanie: (Syuzhetnye i mify russkoy slovesnosti)* [The speech and silence (plots and myths of Russian literature)]. St. Petersburg: Amfora Publ., 2003, pp. 331-359.
10. Mikhailov A.V. *Obratnyy perevod* [The reverse translation]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury Publ., 2000, pp. 311-352.
11. Ivanitsky A.I. *Gogol: Morfologiya zemli i vlasti* [Gogol: The morphology of the land and power]. Moscow: Russian State University for the Humanities Publ., 2000. 188 p.
12. Goldenberg A.Kh. *Arkhetypy v poetike N.V. Gogolya* [Archetypes in N.V. Gogol's poetics]. Volgograd: Peremeny Publ., 2007. 261 p.
13. Mattisen F.O. *Otvetstvennost' kritiki* [The responsibility of criticism]. Moscow: Progress Publ., 1972. 374 p.
14. Davydova M.V. *Problema teoditsei v knige Iova i kul'ture Novogo vremeni (bibleyskiy, filosofskiy i literaturnyy kontekst): avtoref. dis. kand. kul'turologii* [The problem of theodicy in the book of Job, and culture of modern times (the biblical, philosophical and literary context. Abstract of Culturology Cand. Diss.)]. Moscow, 2007. 27 p.
15. Bibikhin V.V. *Yazyk filosofii* [The language of philosophy]. Moscow: Progress Publ., 1993. 416 p.
16. Tyupa V.I. *Mezhdu arkhaikoy i avangardom* [Between the archaic and the avant-garde]. In: Nikolaev P.A., Khalizev V.E. (ed.) *Klassika i sovremennost'* [Classic and modernity]. Moscow: Moscow State University Publ., 1991. 254 p.
17. Arvin N. *Herman Melville*. New York, 1957.
18. Zverev A.M. *German Melville i XX vek* [Herman Melville and the 20th century]. In: Zasurskiy Ya.N., Zverev A.M., Zverev A.N., Morozova T.L. *Romanticheskie traditsii amerikanskoy literatury i sovremennost'* [Romantic traditions of American literature and modernity]. Moscow: Nauka Publ., 1982. 349 p.
19. Zverev A.M. *Lektsii. Stat'i* [Lectures. Articles]. Moscow: Russian State University for the Humanities Publ., 2013. 503 p.
20. Mikhaylov A.V. *Yazyki kul'tury* [The languages of culture]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury Publ., 1997, pp. 683-715.
21. Goncharov S.A. *Tvorchestvo Gogolya v religiozno-misticheskem kontekste* [Gogol's works in the religious and mystical context]. St. Petersburg: Russian State Pedagogical University Publ., 1997. 340 p.
22. Bakhtin M. *Problemy poetiki Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's poetics]. Moscow: Sovetskaya Rossiya Publ., 1979. 320 p.