

ИМАГОЛОГИЯ

УДК 821.161.1

DOI: 10.17223/24099554/13/7

Е.О. Третьяков

РОССИЯ В «МЕРТВЫХ ДУШАХ» Н.В. ГОГОЛЯ КАК МЕТАФИЗИЧЕСКИ ИМАГОЛОГИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО

Проводится мысль о том, что сюжет «Мертвых душ» Н.В. Гоголя является модификацией лиминальной схемы событийной цепи, кульминация которой – «пересечение границы между жизнью и смертью» (В. Тюпа). Лиминальная интрига в «Мертвых душах» развивается в двух хронотопических моделях: в реальном пространстве «предсмертья» – российской провинции – и в метафизическом пространстве «послесмертья», что определяет Россию в поэме как субстанциально имагологический образ, всегда чуждый по определению.

Ключевые слова: Н.В. Гоголь, «Мертвые души», проблема пространства, лиминальная интрига.

А.В. Михайлов в статье «“Приготовительная школа эстетики” Жана-Поля – теория и роман» отмечает принадлежность Жана-Поля (Рихтера) к традиции «учености», «риторичности»: «Для него “книга” самый естественный и близкий, находящийся под рукой символ мира и жизни и сам мир – беспрестанно читаемый, состоящий из множества знаков “текст”» [1. С. 11]. Нечто подобное можно сказать и о Гоголе; вот почему его «Мертвые души», составленные из самостоятельных глав, в итоге представляют собой «невидимую для простого ока ткань» русской жизни (и, добавим, всечеловеческой смерти) «со всеми запутанными нитями и узлами» [2. С. 196]. В этом смысле текст гоголевской «книги» структурно и семиотически подобен свитку, который определяет последовательность ознакомления с его

содержанием. Разворачивание повествования сопровождается непрерывным наращением смысловой нагруженности каждой детали творимого в нем мирозобраза, поэтому следование нарративу имеет принципиальное значение не только для реципиента, но и для интерпретатора текста Гоголя; одновременно с тем приобретение или актуализация нового смысла заставляет каждый раз пересматривать и переосмысливать все предшествующие случаи возникновения в повествовании той или иной реалии, а значит – по-иному расставлять акценты в понимании и истолковании всего их массива. В конечном итоге приходит осознание того, что «вещи не просто могут *служить символами*, не мы вкладываем в них символическое содержание; они *суть символы*, и задача познающего субъекта сводится к раскрытию их истинного значения (курсив П.М. Бицилли. – *Е.Т.*)» [3. С. 15], т.е. физическое неотделимо от метафизического, вещное – от символического; однако для Гоголя важнейшим является *процесс*, а не результат, *движение*, а не достижение пункта назначения – более того, *процесс* в данном случае *сополагается с результатом*, а *движение и есть пункт назначения*.

Думается, именно поэтому замысел «Мертвых душ» как трилогии так и остался нереализованным: гоголевские аналоги дантовских «Ада», «Чистилища» и «Рая» были воплощены уже в первой части предполагаемого триптиха, растворены в ней, и внимательному читателю Гоголя остается лишь не неосознанно улавливать временами их присутствие, но сознательно устремиться по пути возрождения своей живой души. Чтение становится актом как интеллектуальным, подразумевающим самосознание, так и духовным, за которым – работа по воскрешению души; что же касается внутритекстовой реальности, то процессуальность ее самоосуществления неразрывно связана с протяженностью бытования «подвижного, свободного, непредсказуемого» слова Гоголя, способного, по замечанию М.Н. Виролайнен, извлечь героев поэмы из «низменного состояния» [4. С. 367].

Как известно, идея создания произведения, ставшего высшим достижением творческого гения Гоголя и подлинной «энциклопедией русской жизни», – масштабной национальной эпопеи «Мертвые души» – возникает у писателя одновременно с замыслом «Ревизора», который был воплощен в период с осени 1835 г. по весну 1836 г. Гоголь – и это представляется принципиально важным – в одно время

работает над двумя вариантами «русского чисто анекдота», которые нашли свое воплощение в «высокой комедии» и в поэме. Это обуславливает то, что между двумя произведениями наличествует множество переключек, более того, последние пять «городских» глав «Мертвых душ» представляют, по сути, вариацию истории Хлестакова. Другое дело, что «Ревизор» примыкает к эстетической парадигме «Арабесок» и представляет собой во многом полемику с «Записками сумасшедшего», тогда как «Мертвые души» устремлены к будущему 3-му тому первого гоголевского собрания сочинений 1843 г. и посвящены проблеме поиска «живой души» в бытовой реальности, оборачивающейся на проверку проявлением бытийных законов мироустройства. Эти отношения превращают две вершины гоголевского творчества в своеобразную концептуальную диалогию, связывающую парадигмы «Арабесок» и повестей «петербургского» цикла и становящуюся идейным и художественным центром обеих. Именно здесь крайне заостряется проблема самоопределения человека, принимающая в «петербургских повестях» воистину онтологически-глобальный масштаб и связывающаяся с гоголевской экзистенциальной антропологией¹.

Еще в первой повести сборника «Миргород» – «Старосветские помещики» – Гоголь заявляет проблему единства духовной сущности и телесного начала в человеке как единственного способа существования в реальности. В эпилоге повести репрезентируется трагический раскол между этими составляющими человеческого существа, определяющий редукцию того «света», что был ознаменован этой синкретичной целостностью. Впоследствии это отражается и в «Тарасе Бульбе», эпический мир которого оказывается расколот на две части и потому обречен на исчезновение, и в «Вие», герои которого ведут настолько бездуховное существование, что осознание его бессмысленности становится достойной причиной покончить с ним. Наконец, своего апофеоза пошлость достигает в «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», становясь безрадостным уделом человеческой жизни. Осколками рассыпается

¹ Безусловно, в данном случае это непосредственным образом связано с тем, что «злостью дня», определяющей умонастроение интеллектуальной элиты 1830-х гг., являлась проблема национальной самоидентификации (см. об этом: [5. С. 57]).

семья, духовность покидает человека, который живет исключительно жизнью тела, погрязают в бесконечной и бессмысленной судебной тяжбе прежде лучшие друзья... Мир распадается на части.

В «Арабесках», где воплощением этого мира выступает Невский проспект, в описании Гоголя становящийся подобием анатомического театра, неестественная раздробленность достигает апогея и мыслится уже не как отступление от нормы, но как самая норма, обуславливая восприятие абсурда как мирозидательной категории (что впоследствии будет явлено в «петербургских повестях»). Ввиду этого вспомним, что М. Вайскопф возводит последовательность, в которой Чичиков посещает помещиков, к стадияльности тягостных эмоциональных состояний, которые претерпевает в валентинианском мифе София, отлученная от горнего света. «Это: 1) *печаль, тоска*, вызванная неспособностью удержать свет; 2) *страх* потерять жизнь; 3) *замешательство*, смятение либо *ожесточение*, иступление, ярость; 4) *невежество* или неведение, объединяющее на своей основе все предшествующие состояния; и, наконец, 5) переходная стадия – *обращение* (курсив М. Вайскопфа. – *Е.Т.*), поворотный пункт, источник бытия, промежуточного между материей и духом, тьмой – и утраченным светом» [6. С. 517–518].

Думается, что гностическая тема падшего Логоса, в русле которой исследователь интерпретирует пятерых гоголевских помещиков как «суммарный образ падшего ангела, корреспондирующий с образом России как падшей Софии» [Там же. С. 517], проявляется и в «Миргороде», расположение повестей которого также воспроизводит схему стадий падения Софии – исключая последнюю, что определяет исключительно пессимистический пафос Гоголя, и в повестях «Арабесок», каждая из которых в той или иной степени воссоздает эти архетипические комплексы в различных комбинациях. В «Записках сумасшедшего» также намечена последняя фаза, овеществляющаяся в тройке «быстрых, как вихорь, коней» и в дальнейшем явленная в образе дороги в «Ревизоре». Два этих образа совмещаются в финале «Мертвых душ», рождая знаменитый образ-символ «птицы тройки» и определяя в конечном итоге позитивный пафос гоголевской поэмы, обретший художественное воплощение в «Риме».

В этом свете вполне закономерным выглядит замысел Гоголя создать произведение о возрождении – сама логика его мировоззренче-

ской и творческой эволюции обуславливала необходимость дать образец нравственно-этического возрождения человека. Реализация же этого замысла приходится в основном на период пребывания писателя за границей, и в частности в Риме. В разгар работы над первым томом «Мертвых душ» Гоголя начинает занимать Данте, в седьмой главе поэмы это увлечение эксплицитно отразилось пародийной реминисценцией в сцене совершения купчей. Кроме того, как пишет Е.Е. Дмитриева, «это придало более четкие очертания трехчастному плану “Мертвых душ”, которые теперь, по аналогии с “Божественной комедией”, стали представляться как восхождение души человеческой, проходящей на своем пути три стадии: “Ад”, “Чистилище” и “Рай”. Это же обусловило и новое жанровое осмысление книги, которую Гоголь первоначально называл романом и которой теперь давал жанровое обозначение поэмы, что заставляло читателя дополнительно соотносить гоголевскую книгу с дантовской, поскольку <...> в начале XIX в. в России “Божественная комедия” устойчиво ассоциировалась с жанром поэмы» [7. С. 338].

Ю.В. Манн, говоря о наличии развернутых «дантовских» метафор в «Мертвых душах», указывает, в частности, на этическую индифферентность Манилова и то, что «тот факт, что Манилов открывает галерею помещиков, получает, с этой точки зрения, дополнительное, этическое обоснование. У Данте в преддверии Ада находятся те, кто не делал ни добра, ни зла» [8. С. 358]. Обращая внимание на вопрос «классической» или «романтической» интерпретации Гоголем поэмы Данте, исследователь говорит прежде всего о последовательном и обширном травестировании «Комедии» в «Мертвых душах», что на первый взгляд парадоксальным, но глубоко закономерным образом создает необходимые условия для произнесения «некого проникновенного, спасительного слова, которое обличит всю меру падения и внушит надежду на будущее» [Там же. С. 183]. Одновременно с тем представляется, что при всей бесспорной преемственности традиций прямое соотношение поэм Данте и Гоголя – это несколько упрощенный взгляд, не позволяющий в полной мере оценить самобытность и своеобразие оригинального гоголевского творения. В конце концов, по утверждению Ю.В. Манна, на самом деле план своего творения изначально мыслился Гоголем как трехчастное соединение относительно самостоятельных, завер-

шенных произведений [9]. И далее указывается на то, что определение «Мертвых душ» как поэмы приходит к Гоголю с осознанием их жанровой уникальности, которая заключалась не только в универсальной установке автора, преодолевавшей односторонность комического и тем более сатирического ракурса произведения (вспомним: «Вся Русь отзовется в нем»), но и в символической значимости, определявшейся обращением к коренным, сущностным вопросам предназначения России и, шире, человеческого бытия вообще [10].

В свою очередь, Е.Е. Дмитриева также констатирует, что, «повидимому, основной импульс, который Гоголь получил от чтения “Божественной комедии”, был идеей показать историю человеческой души, проходящей через определенные стадии – от состояния греховности к просветлению, – историю, получающую конкретное воплощение в индивидуальной судьбе центрального персонажа» [7. С. 337–338]. Это утверждение соотносится как с идеей М. Вайскопфа о стадиях падений Софии, так и с представленной в настоящей статье интерпретацией произведений Гоголя как концептуального единства, в центре которого – проблема раздробленности мироздания, находящей свое отражение как в разобщенности бытования социума, так и в бытии отдельного человека, и поиски ее решения.

Как бы то ни было, столь пространное рассуждение, посвященное своего рода однонаправленному творческому диалогу Данте и Гоголя, обуславливается тем, что загадка «Мертвых душ», несмотря на более чем полуторавековую историю изучения поэмы, так до сих пор и не разгадана, в связи с чем следует констатировать справедливость суждения В.В. Набокова о том, что «если <...> видеть в нем (Чичикове. – Е.Т.) особь, которая движется в особой, гоголевской круговерти, то абстрактное представление о жульнической торговле крепостными наполнится странной реальностью и будет означать много больше того, что мы увидели бы, рассматривая ее в свете социальных условий, царивших в России сто лет назад» [11. С. 456]. Действительно, интерес Гоголя к «Божественной Комедии» – не исключительный, но бесспорно имевший место – был вызван, думается, тем, что мировосприятие художника и – в первую очередь – его видение человека и универсума в целом во многом сближается со средневековым сознанием, что во многом отражается – пусть и полемично – в поэме Данте, одной из уникальных и глобальных осо-

бенностей которого является то, что «противоположность “внешнего” и “внутреннего”, видимого и невидимого мыслится как противоположность образа истины и самой истины, кажущегося и действительного», и мир телесный «существует не сам по себе, он обладает лишь призрачным бытием» [3. С. 23]. Этот парадокс, сформулированный П.М. Бицилли с опорой на средневекового философа Ришара де Сен-Виктора и богослова Фра Джордано да Ривальто следующим образом: «Мир телесный обладает меньшей реальностью, нежели мир духовный, и меньшей самостоятельностью... Он – *только тень истины, но не сама истина* (курсив П.М. Бицилли. – *Е.Т.*)» [Там же], – вписывается в контекст того, что в 1830-е гг. «в образованных кругах русского общества вопрос о соотношении материального и духовного рассматривался именно в отвлеченно-философском плане» [12. С. 13]. Вместе с тем А.Я. Гуревич отмечает, что «дух человеческий <...> не в состоянии схватить истину иначе, как при посредстве материальной вещей» [13. С. 77], а М. Вайскопф указывает на вынашиваемую романтиками идею «величественного тождества материи и духа, выявления единой творческой “мысли”, разлитой в природе и искусстве» [14. С. 173, 174–175, 238, 246], а также на то, что «общая тяга к синтезу и синкретизму отзывалась различными, но всегда устремленными к “единству” духа и мира тенденциями», что, в частности, выражалось в том, что «верноподданническая литература» культивировала «имперский утопизм» в форме «“органического” единства России, рисуемой в манере, завещанной Ломоносовым, как телесный образ».

Ссылаясь, с одной стороны, на эти мировоззренческие установки эпохи, а с другой – на специфику средневекового сознания, явно отпечатавшегося в мышлении Гоголя, и постулируя полемичную по отношению к высказываниям П.М. Бицилли концепцию условности, конвенциональности, лежащей в основе разделения мира на материальную и духовную сферы, М. Вайскопф говорит о явленных в гоголевском творчестве «перекодировке, лишенной какой-либо процессуальности», и «вихревом расширении сакральной сферы», а С.А. Гончаров пишет о том, что «гоголевский смысл имеет иерархическую структуру, восходя от эмпирического к универсальному и библейскому», и «смысловая энергия» перманентных «символических “мерцаний”» в результате формирует открытый символический

сверхсмысл [15. С. 99–101]. Другими словами, «речь идет об основательной и более всего выраженной на референтном уровне текста целостной ориентации писателя на средневековое миропонимание», и прежде всего – о свойственной этому миропониманию потенции «мгновенной трансформации материального в духовное» [12. С. 14].

При этом исключительной особенностью «Мертвых душ» является то, что эта «мгновенная трансформация» явлена непосредственно на уровне текста, а не является подразумеваемым смыслом. Каждая реалья создаваемого Гоголем в поэме миробраза существует на пересечении двух пространств – физического и метафизического, телесного и духовного, причем грань между этими мирами имеет характер скорее не реальной границы, а условной межи, причем – призрачной, то исчезающей, то появляющейся в совершенно ином месте. В русле семантики средневековой герменевтики каждая деталь гоголевского мира есть означающее; но, согласно гоголевской логике, помимо сокрытого за ним означаемого, сам этот знак уже несет в себе определенный смысл – наличное предстает воплощенным сущностным, совмещающим в своем бытовании постоянные колебания между принадлежностью к той или иной области бытия, тем самым нивелируя их разделение и формируя уникальное пространство, где происходит одновременное утверждение противоположных категорий.

Специфика этих категорий проясняется двумя моментами. Во-первых, оксюморон, вынесенный Гоголем в заглавие поэмы (как известно, первая часть названия – «Похождения Чичикова» – была добавлена к названию цензором А.В. Никитенко), определяет особую специфику ее понимания – не только как сочетание конкретно-исторических значений¹ и символических смыслов², но и как воплощение динамики мышления и бытия, передача их многомерности,

¹ Вспомним, что в Российской империи единица ревизского учета мужского населения при переписях в целях уточнения при налогообложении называлась «ревизской душой»; каждая «ревизская душа» считалась в наличии даже после смерти вплоть до следующей переписи. Отсюда – «мертвые души»; впрочем, определенность этого термина вызывает вопросы: неслучайно М.П. Погодин негодовал в письме Гоголю от 6 мая 1847 г.: «“Мертвых душ” – в русском языке нет. Есть души ревизские, прописные, убылые, прибылые» [16. С. 417].

² См., напр.: [17. С. 483–493].

явленной в единстве семиотического выражения; слияние контрастных значений в оксюморе осознается как вскрытие наличествующего в явлении противоречия между представлением о нем и его подлинной сущностью, что парадоксальным образом формирует целокупность бытийной ойкумены человеческого пребывания в мире. Мертвая душа как одушевленный мертвец, материальная смерть, воплощенная лиминальность – это образ, основной характеристикой которого является его неопределенная природа. Смысл гоголевского текста заключается в прояснении субстанциального значения «жиз-несмерти».

Во-вторых, тот факт, что работа над «Мертвыми душами» шла преимущественно в Риме, имеет принципиальное значение. Так, в письме П.А. Плетневу от 17 марта 1842 г. Гоголь пишет: «...Уже в самой природе моей заключена способность только тогда представлять себе живо мир, когда я удалился от него. Вот почему о России я могу писать только в Риме. Только там она предстает мне вся, во всей своей громаде» [16. С. 242]. П.Е. Георгиевский говорит в «Руководстве к изучению русской словесности» (1836): «Из новейших народов итальянцы наиболее приближаются к греческому идеалу... <...> Христианская и идолопоклонническая веры сколько ни различны между собою, <...> и та и другая представляют каждая в своем роде идеальные произведения... <...> Младенец Христос, ангелы, мадонны сколько ни различны от Аполлонов, Минерв, Диан и пр., но согласны между собою в том, что человеческое возвысили до божеского или божеское низвели в круг человеческого...» [18. С. 230].

Имея, видимо, в виду эти положения Георгиевского, С.П. Шевырев постулирует идею о том, что «богатая живопись внешнего мира», представленная в «Мертвых душах» благодаря особому «ясновидению», позволившему Гоголю перенести ее «из бытия существенного в бытие идеальное искусства», есть именно следствие пребывания Гоголя в Италии: «...Небо Италии, прозрачный ее воздух, ясность каждого оттенка и каждого очерка в предмете, картинные галереи, мастерские художников, частое общение с ними, наконец, поэзия Италии воспитали в Гоголе фантазию тою стороною, которою обращена она всему внешнему миру, и дала ей такое живописное направление, такую полноту и оконченность» [2. С. 189–190]. Ф.Т. Гриффитс и С.Д. Рабинович в рамках своего исследования приемственности Данте

и Гоголя утверждают, что последний, «уединившийся в Риме ради своего великого русского романа, <...> следовал вергилианско-дантовской традиции не в меньшей степени, чем своей “романной” склонности» [5. С. 44]. В свою очередь, Н.В. Лесогор замечает, что «структурные принципы, которые, по мнению Манна, автор поэмы “Мертвые души” унаследовал от Данте (уподобление части целому, внешнего внутреннему, материального существования человека – истории его души), действительно, обусловлены <...> стремлением Н.В. Гоголя рассмотреть провиденциальный смысл повседневного, “видимого” “слоя” российской действительности» [12. С. 8].

Признавая определенную правоту всех представленных точек зрения, заявим, что наиболее плодотворным для настоящего исследования представляется обобщающее замечание Лесогор, ибо ostranenie, имеющее целью, по словам В.Б. Шкловского, «не приближение значения к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, создание “видения” его, а не “узнавания”» [19. С. 68], и позволяющее взглянуть извне на давно знакомую жизнь, в данном случае, думается, в сознании Гоголя уподобляет Россию пространству смерти – без всяких негативных коннотаций, просто художнику, пребывающему в Италии, и пространство России, и гаммада инобытия представляются равно чуждыми. Разумеется, ни о какой тождественности двух этих миров не может идти и речи, однако между ними формируются вполне очевидные параллели, обусловленные тем, что в мирообразе «Мертвых душ» они занимают одно и то же художественное пространство. Возможно, именно с этим связан эффект, который выявляет А.Х. Гольденберг, отмечая, что «в “Мертвых душах” изображение зримой поверхности жизни, ее вещественной материальной природы достигает предельной концентрации, видимой натуральности. Однако амбивалентность и онтологическая глубина гоголевского слова создают эффект ostraneniya этой картины русской действительности...» [20. С. 152].

Другими словами, в поэме «Мертвые души» Гоголь моделирует уникальное художественное пространство, каждая деталь которого принадлежит одновременно двум мирам: миру «предсмертья», в качестве которого выступает российская провинция, по просторам которой колесит Чичиков, и миру «засмертья», «послесмертья», который формально есть то же самое пространство периферии России.

В.Ш. Кривонос пишет: «Изображаемая действительность оказалась изоморфной действительности реальной, но не только на “эмпирическом” уровне; так, логика повествования в “Мертвых душах” раскрывала и обнажала значение, исключительное для новой русской прозы, важнейших “универсалий” человеческого существования (например, таких как жизни и смерть), коренных проблем бытия» [21. С. 107]. Между этими мирами нет никакой мембраны, которую необходимо пересечь, чтобы оказаться «по ту сторону», показателем чего служит вынесенный в название поэмы оксюморон: каждый обитатель гоголевского мира в каждый момент существует по обе стороны смерти и смотрит на ситуацию смерти одновременно с точки зрения тела, которое покинула душа, т.е. мертвой, косной материи, и души, покинувшей тело, но при том бессмертной по определению.

Таким образом, в колеблющейся реальности робко, но вместе с тем и вполне определенно проявляется чаемый Гоголем синтез телесного и духовного как идеал человеческой природы; задачей же становится не только его прозрение, но и реализация, в пределе оборачивающаяся преодолением смерти как совмещением двух разнесенных по разным сферам бытия ипостасей пребывания человека в мире. Высказывание В.В. Набокова о том, что «непонятно, какой надо иметь склад ума, чтобы увидеть в Гоголе предшественника “натуральной школы” и реалистического живописания русской жизни» [11. С. 465], представляется бесспорным; специфика творческого сознания Гоголя, чуждого установке на внетрансцендентальное постижение бытия, позволяет говорить о нем как о предтече экзистенциализма – ибо идея осознанного присутствия человека в мире и одновременно – бытования его как сотворенного, производного от трансцендентного – божественного – бытия было крайне значимо для художника (пусть он, разумеется, и не определял его как экзистенцию), – но никак не реализма. И взаимодействие человека и универсума – основная проблема экзистенциальной философии – выступает здесь на первый план. Как говорит М.Н. Виролайнен, все герои поэмы включены «в неизмеримо большее целое: в живую и подвижную систему связей мира несовершенного, но становящегося, готовящегося к преображению» [4. С. 367].

Итак, содержательная форма гоголевской поэмы рассматривается нами на примере тотальной дихотомии самих онтологических основ

бытия, сублимированного в тексте, тогда как собственно содержание видится модификацией лиминальной (пороговой) схемы событийной цепи, «кульминационным звеном которой служит пересечение границы между жизнью и смертью», по словам В.И. Тютя. И далее исследователь поясняет, что понимается под лиминальной интригой: «“Архетипическая форма” (Уайт) лиминальной интриги в рамках драматургической традиции кристаллизовалась в общеизвестную каноническую схему развития действия: завязка – перипетии – кульминация – развязка. <...> Первой из четырех фаз, соответствующей канонической завязке, служит фаза *обособления* (курсив Тютя. – *Е.Т.*). Помимо внешне-пространственного ухода или затворничества, в литературе Нового времени она может быть представлена внутренней позицией, предполагающей разрыв или утрату, или существенное ослабление прежних жизненных связей. <...> Второй в этом ряду выступает перипетийная фаза *искушения* – как в смысле обращения к радостям нерегламентированной жизни и прегрешениям, так и в смысле приобретения героем жизненного опыта, повышающего уровень его жизненной искушенности. <...> Третью (кульминационную) фазу составляет собственно лиминальная фаза *испытания* (смертью). Она может выступать в архаических формах ритуально-символической смерти героя, т.е. посещения им потусторонней “страны мертвых” <...>; может заостряться до смертельного риска <...>; может и редуцироваться до встречи со смертью в той или иной форме. Вся лиминальная интрига сконцентрирована вокруг этого перехода рубежа смерти. Наконец, четвертая – фаза *преобразования*, которая может оказаться и нулевой (несимволическая смерть, безвозвратная гибель). Здесь <...> имеет место перемена статуса героя – внешнего (социального) или, особенно в новейшее время, внутреннего (ментального)» [22. С. 6, 7].

Несложно заметить, что в «Мертвых душах» эта схема реализована полностью, а некоторые ее элементы актуализируются даже неоднократно в различных модификациях, хотя последовательность выделенных этапов перемешана вплоть до того, что первые две фазы явлены лишь в заключительной, одиннадцатой главе поэмы, тогда как кульминация в том или ином виде растянута практически на все повествование (приведем лишь пару примеров: нанесение Чичиковым визита каждому из помещиков-душевноладельцев вполне соответ-

ствуется посещению «страны мертвых», столкновение с Ноздревым после отказа завершать начатую партию в шашки видится сниженным и травестированным аналогом ситуации «смертельного риска», встреча с похоронной процессией при выезде из города есть пресловутая «встреча со смертью», которая «в той или иной форме» присутствует во всем произведении – начиная с его названия), а преобразование не совершается единомоментно, но периодически возникает на протяжении всего действия, так и не приобретая окончательного характера (обратим в связи с этим внимание на те моменты, когда рассуждения Чичикова сливаются с размышлениями автора и становятся непонятно, кому принадлежит суждение).

Помимо этой перетасовки этапов развития действия лиминальной интриги, она также развивается в двух хронологических моделях, определяя события, происходящие как в пространстве «предсмертья», так и в метафизическом пространстве «послесмертья». В этом смысле чичиковская забота о своем потомстве или намерение Плюшкина отписать в духовной потрафившему ему посетителю сломанные серебряные часы есть взгляд на феномен смерти до момента ее наступления, тогда как, например, расхваливание Собакевичем достоинств мертвых крепостных – рефлексия по поводу смерти, в некотором роде ретроспективная по отношению к ней, т.е. Собакевич в определенном смысле оценивает смерть, находясь в ситуации «засмертья». Таким образом, в «Мертвых душах» парадоксальным образом представлено доказательство неправоты Эпикура, некогда высказавшего логичное соображение о том, что когда мы здесь, смерти нет, а когда смерть здесь, уже нет нас, – смерть самыми разнообразными способами присутствует в гоголевской поэме, проливая свет на самую изображаемую жизнь и как демонстрируя свое преддверие, так и приоткрывая покров над изнанкой, которая есть трансцендентная сущность наиболее сакральной составляющей пребывания человека в мире. И в связи с рассмотрением поэмы Гоголя нельзя не признать правоты О. Финка, который говорит в своем трактате «Основные феномены человеческого бытия»: «Поскольку смерть, строго говоря, не есть феномен, но пронизывает все феномены жизни человека и бросает на них свою тень, является пустотой ничто, пугающей нас, но и наполняющей глубочайшим доверием, постольку она представляет собой самый “интерпретируемый” момент бытия» (цит. по: [22. С. 3]).

Более того, воронка лиминальной интриги как субстанционального фундамента «Мертвых душ» втягивает в себя и проекцию автора, возникающего в тексте в ипостасях как экзегетического повествователя, так и диегетического рассказчика; он также проходит испытание смертью (в этом смысле, в частности, работа над «эпосом нового времени» в Вене, Париже и Риме может быть расценена как фаза обособления; сам Гоголь признается в письме В.А. Жуковскому от 4 января 1840 г.: «...Какое странное мое существование в России! <...> Несколько раз брался за перо писать к вам и как деревянный стоял перед столом, казалось, как будто застыли все нервы, находящиеся в соприкосновении с моим мозгом, и голова моя окаменела» [16. С. 166]. Разумеется, речь идет не о тождестве реальной личности Гоголя и явленного в произведении alter ego художника, но лишь о формировании целостной картины из разнородных фрагментов). Безусловно, эти «мерцания» увеличивают сложность интерпретации принципиальной амбивалентности всех элементов колеблющегося уже между тремя пространствами мирообраза поэмы (миром «предсмертья», миром «засмертья» и миром, в котором пребывает автор, временами эксплицитно проявляющийся в тексте); хрестоматийный образ «птицы тройки», символизирующий спиритуализацию пространства России, занимает в связи с этим закономерное место воплощения этого неразрывного единства жизни, смерти и междупутья эстетического самоопределения художника.

Дополнительную сложность привносит также потенциал «Мертвых душ» как воплощения национального эпоса, которому не свойственна подобная амбивалентность; впрочем, это не отменяет правомерности предложенной гипотезы, но лишь намечает еще один путь дальнейшего исследования проблемы. Наконец, все это замыкается на важнейшую для Гоголя проблему экзистенциального самоопределения личности, уже осложненную дидактической задачей, начинавшей довлеть над творчеством писателя и заставлявшей его постулировать необходимость совершенствования каждого человека. Альтернатива была продемонстрирована в «Ревизоре» – грозное предостережение прозвучало, ныне же нужно было указать путь, ступив на который люди стали бы «живые, а не мертвые души», а человек как таковой – обрел утраченное синкретичное единство материи и духа и вернул гармонию миру. Вместе с тем своеобразие

танатологии, неразрывным образом связанной с онтологией, антропологией и метафизикой, подсвеченными «символическими “мерцаниями”» (С.А. Гончаров), образует уникальную многосмысловую целокупность, обуславливающую невозможность исчерпывающей трактовки и незавершенность – более того, принципиальную незавершимость – гоголевского шедевра, ибо Россия предстает в поэме субстанциально имагологическим пространством, всегда чуждым по определению и потому представляющим собой непостижимый феномен.

Литература

1. Михайлов А.В. «Приготовительная школа эстетики» Жана-Поля – теория и роман // Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М.: Искусство, 1981. С. 8–47.
2. Шевырев С.П. Похождения Чичикова, или Мертвые души. Поэма Н.В. Гоголя. Статья вторая // Шевырев С.П. Об отечественной словесности. М.: Высшая школа, 2004. С. 181–203.
3. Бицилли П.М. Элементы средневековой культуры. СПб.: Мифрил, 1995. 264 с.
4. Виролайнен М.Н. Эпоха слова // Виролайнен М.Н. Исторические метаморфозы русской словесности. СПб.: Амфора, 2007. С. 335–406.
5. Гриффитс Ф.Т., Рабинович С.Д. Третий Рим: Классический эпос и русский роман (от Гоголя до Пастернака). М.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. 336 с.
6. Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М.: РГГУ, 2002. 686 с.
7. История русской литературы XIX в.: в 3 ч. М.: ВЛАДОС, 2005. Ч. 2. 524 с.
8. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. М.: Худож. лит., 1988. 413 с.
9. Манн Ю.В. Смелость изобретения. Черты художественного мира Гоголя. М.: Дет. Лит., 1985. 144 с.
10. Манн Ю.В. В поисках живой души: писатель–критика–читатель. М.: Книга, 1987. 352 с.
11. Набоков В.В. Американский период: собрание сочинений: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 1999. Т. 1. 608 с.
12. Лесогор Н.В. «Дантовский текст» в творчестве Н.В. Гоголя: генезис и поэтика: учебное пособие. Кемерово: КемГУ, 2010. 231 с.
13. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1984. 352 с.
14. Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М.: Радикс, 1993. 590 с.
15. Гончаров С.А. Творчество Н.В. Гоголя и традиции учительской культуры. СПб.: Изд-во РГПУ, 1992. 155 с.
16. Гоголь Н.В. Переписка: в 2 т. М.: Художественная литература, 1988. Т. 1. 479 с.

17. Кривонос В.Ш. Символическое пространство в «Мертвых душах» Гоголя // Феномен Гоголя. СПб.: Петрополис, 2011. С. 483–493.

18. Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: в 2 т. М.: Искусство, 1974. Т. 1. 408 с.

19. Шкловский В.Б. Гамбургский счет. М.: Советский писатель, 1990. 544 с.

20. Гольденберг А.Х. Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя. Волгоград: Перемена, 2007. 261 с.

21. Кривонос В.Ш. «Мертвые души» Гоголя и становление новой русской прозы. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1985. 157 с.

22. Феномен смерти в художественном изображении. Кемерово: Изд-во КемГУ, 2012. 131 с.

RUSSIA IN *DEAD SOULS* BY NIKOLAI GOGOL AS A METAPHYSICAL IMAGOLOGICAL SPACE

Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies, 2020, 13, pp. 110–127. DOI: 10.17223/24099554/13/7

Evgeniy O. Tretyakov, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: shvarcengopf@mail.ru.

Keywords: Nikolai Gogol, *Dead Souls*, problem of space, liminal intrigue.

This article postulates the idea that each reality of the world-image Gogol creates in the poem *Dead Souls* exists at the intersection of two spaces, physical and metaphysical. The border between these worlds is conditional, ghostly, rather than real. As medieval hermeneutics says, every detail of Gogol's world is a signifier; but, according to Gogol's logic, the sign itself has a certain meaning in itself: the visible appears to be the embodied essential which, in its existence, combines constant fluctuations between belonging to one or another area of being. The division of these areas is annihilated, and a unique space is formed. In this space, the simultaneous approval of opposite categories occurs. The specificity of these categories is clarified by two points. Firstly, the oxymoron, which Gogol makes the title of the poem, determines the specifics of its understanding. A dead soul as an animated dead, material death, embodied liminality is an image, the main characteristic of which is its indefinite nature. The sense of Gogol's text lies in clarifying the substantial meaning of "life-death". Secondly, the fact that the work on *Dead Souls* was carried out mainly in Rome is of fundamental importance. This estrangement likens Russia to the space of death, without any negative connotations, in Gogol's mind. The artist, who lives in Italy, perceives the space of Russia and the hammada of otherness as equally alien. Undoubtedly, there can be no talk of any identity of these two worlds; however, quite obvious parallels are formed between them, which are due to the fact that they occupy the same artistic space in the world image of *Dead Souls*. In this regard, each inhabitant of Gogol's world exists at each moment on both sides of death and looks at the situation of death simultaneously from the point of view of the body that the soul left, i.e., a dead, inert matter, and the soul that left the body, but at the same time immortal by

definition. Thus, in a fluctuating reality, the synthesis of the physical and the spiritual as an ideal of human nature, as perceived by Gogol, is manifested quite timidly, but, at the same time, as perceived by Gogol. The task of the writer becomes not only his insight, but also realization, which turns into the overcoming of death as a combination of two hypostases of a human's stay in the world that are separated in different spheres of being. So, the author examines the content form of Gogol's poem on the example of the total dichotomy of the ontological foundations of being depicted in the text; the content is seen as a modification of the liminal (threshold) schema of the event chain, "the culminating link of which is the crossing of the boundary between life and death," according to V.I. Tyupa. All this defines Russia in *Dead Souls* as a metaphysical imagological representation, inherently alien, which makes it impossible to make a final interpretation of the poem.

References

1. Mikhaylov, A.V. (1981) "Prigotovitel'naya shkola estetiki" Zhana-Polya – teoriya i roman ["Preparatory School of Aesthetics" by Jean Paul: Theory and Novel]. In: Jean Paul. *Prigotovitel'naya shkola estetiki* [Preparatory School of Aesthetics]. Translated from German by A. Mikhaylov. Moscow: Iskustvo. pp. 8-47.
2. Shevryev, S.P. (2004) *Ob otechestvennoy slovesnosti* [On Domestic Literature]. Moscow: Vysshaya shkola. pp. 181–203.
3. Bitsilli, P.M. (1995) *Elementy srednevekovoy kul'tury* [Elements of Medieval Culture]. St. Petersburg: Mifril.
4. Virolaynen, M.N. (2007) *Istoricheskie metamorfozy russkoy slovesnosti* [Historical Metamorphoses of Russian Literature]. St. Petersburg: Amfora. pp. 335–406.
5. Griffiths, F.T. & Rabinovich, S.D. (2005) *Tretiy Rim: Klassicheskiy epos i russkiy roman (ot Gogolya do Pasternaka)* [A Third Rome: The Classical Epic and the Russian Novel (From Gogol to Pasternak)]. Moscow: Izd-vo Ivana Limbakha.
6. Weisskopf, M. (2002) *Syuzhet Gogolya: Morfologiya. Ideologiya. Kontekst* [Gogol's Plot: Morphology. Ideology. Context]. Moscow: RSUH.
7. Korovin, V.I. (ed.) (2005) *Istoriya russkoy literatury XIX v.: V 3 ch.* [The History of Russian Literature of the Nineteenth Century: In 3 Parts]. Pt. 2. Moscow: VLADOS.
8. Mann, Yu.V. (1988) *Poetika Gogolya* [Gogol's Poetics]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
9. Mann, Yu.V. (1985) *Smelost' izobreteniya. Cherty khudozhestvennogo mira Gogolya* [The Courage of the Invention. Features of Gogol's Artistic World]. Moscow: Detskaya literatura.
10. Mann, Yu.V. (1987) *V poiskakh zhivoy dushi: pisatel'–kritika–chitatel'* [In Search of a Living Soul: Writer–Criticism–Reader]. Moscow: Kniga.
11. Nabokov, V.V. (1999) *Amerikanskiy period: sobranie sochineniy: V 5 t.* [The American Period: Collection of Works: In 5 Vols]. Vol. 1. St. Petersburg: Simpozium.

12. Lesogor, N.V. (2010) "*Dantovskiy tekst*" v tvorchestve N.V. Gogolya: *genezis i poetika* ["Dante's Text" in N.V. Gogol's Oeuvre: Genesis and Poetics]. Kemerovo: Kemerovo State University.
13. Gurevich, A.Ya. (1984) *Kategorii srednevekovoy kul'tury* [Categories of Medieval Culture]. Moscow: Iskusstvo.
14. Weisskopf, M. (2002) *Syuzhet Gogolya: Morfologiya. Ideologiya. Kontekst* [Gogol's Plot: Morphology. Ideology. Context]. Moscow: RSUH.
15. Goncharov, S.A. (1992) *Tvorchestvo N.V. Gogolya i traditsii uchitel'skoy kul'tury* [N.V. Gogol's Oeuvre and the Traditions of Teacher Culture]. St. Petersburg: Russian State Pedagogical University.
16. Gogol', N.V. (1988) *Perepiska: V 2 t.* [Correspondence: In 2 Vols]. Vol. 1. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
17. Krivonos, V.Sh. (2011) Simvolicheskoe prostranstvo v "Mertvykh dushakh" Gogolya [The Symbolic Space in Gogol's "Dead Souls"]. In: Virolainen, M.N. & Karpov, A.A. (eds) *Fenomen Gogolya* [Gogol's Phenomenon]. St. Petersburg: Petropolis. pp. 483–493.
18. Ovsyannikov, M.F. (ed.) (1974) *Russkie esteticheskie traktaty pervoy trety XIX veka: V 2 t.* [Russian Aesthetic Treatises of the First Third of the Nineteenth Century: In 2 Vols]. Vol. 1. Moscow: Iskusstvo.
19. Shklovskiy, V.B. (1990) *Gamburgskiy schet* [The Hamburg Score]. Moscow: Sovetskiy pisatel'.
20. Gol'denberg, A.Kh. (2007) *Arkhetipy v poetike N.V. Gogolya* [Archetypes in Gogol's Poetics]. Volgograd: Peremena.
21. Krivonos, V.Sh. (1985) "*Mertvye dushi*" Gogolya i stanovlenie novoy russkoy prozy [Archetypes in Gogol's Poetics]. Voronezh: Voronezh State University.
22. Fukson, L.Yu. & Podkovyrin, Yu.V. (eds) (2012) *Fenomen smerti v khudozhestvennom izobrazhenii* [The Phenomenon of Death in an Artistic Representation]. Kemerovo: Kemerovo State University.