

УДК 821.161.1.09"19"

А. С. ВласовКостромской государственный университет
asvlasov74@mail.ru**ДИАЛЕКТИКА ЧУДА: К ВОПРОСУ О СЕМАНТИКЕ ДВИЖЕНИЯ
В ПОЭМЕ Н. В. ГОГОЛЯ «МЁРТВЫЕ ДУШИ»**

В статье анализируются некоторые аспекты семантики движения в поэме Н. В. Гоголя «Мёртвые души», акцентируются динамика и эволюция образа Чичикова. Особое внимание уделяется лирическому отступлению о «птице-тройке», завершающему первый том поэмы.

Ключевые слова: Н. В. Гоголь, поэма «Мёртвые души», семантика движения, лирическое отступление.

A. S. VlasovKostroma State University
asvlasov74@mail.ru**THE DIALECTICS OF MIRACLE:
ON THE SEMANTICS OF MOVEMENT
IN NIKOLAI GOGOL'S NOVEL "DEAD SOULS"**

The article analyzes some aspects of the semantics of movement in Nikolai Gogol's novel "Dead Souls". It focuses on the dynamics and evolution of Chichikov's image. Special attention is paid to the lyrical digression on the "ptitsa-troika" that finalizes the first part of the novel.

Keywords: Nikolai Gogol, novel "Dead Souls", semantics of movement, lyrical digression.

Одно из ключевых понятий в определении особенностей художественного мира Гоголя может быть выражено словами *движение*, *динамика*. Под этим углом зрения многомерный гоголевский мир «раскрывается как контрастное сочетание статических и динамических элементов во всей смысловой напряжённости» (4, 13). Серьёзный интерес в плане интерпретации *семантики движения* представляет поэма «Мёртвые души» (1842).

Обозначим главные аспекты темы. В первом аспекте движение предстаёт антитезой *покоя* (в самом широком смысле слова); во втором – оно рассматривается уже как таковое, со всем тем, что так или иначе характеризует его (скорость, направленность и т. д., – опять-таки во всей совокупности смыслов, прямых и образно-символических). В данной работе, ограниченной преимущественно рамками второго аспекта, внимание будет сосредоточено на основном векторе сюжета – линии Чичикова, а также на образе «птицы-тройки», предстающем воплощённым движением и существенно углубляющем сюжетную перспективу.

I. «Незнакомая земле даль»

Все герои «Мёртвых душ», констатировал Ю. М. Лотман, «резко делятся на *движущихся* ("герои пути") и *неподвижных*. Движущийся герой имеет цель. И даже если это мелкая, своекорыстная цель, <...> автор всё же выделяет его из мира неподвижных кукол» (здесь и далее в цитатах, кроме особо оговорённых случаев, курсив мой. – А. В.). Такой герой «ещё не застыл, и автор надеется временное и эгоистическое движение превратить в непрерывное и органичное» (14, 657). В широком смысловом контексте *движение* означает «активность, изменчивость» и подразумевает пространственную («физическую») и/или душевную динамику; соответственно, *неподвижность* синонимична «жизненной пассивности», т. е. статике, физической и душевной, которая неизбежно приводит к полному омертвлению, гибели.

Динамика жизни воплощается в лейтмотиве *дороги*. «Образ "дороги" в поэме Гоголя необычайно многозначен и ёмок: это «и метафорическое обозначение жизненного пути вообще», «и те российские большаки и просёлки, по которым мыкается, обделывая свои тёмные делишки, Чичиков в неизменной бричке с Селифаном на козлах» (9, 130). Вместе

с тем дорога – «образ авторского сознания, не только широко открытого всем впечатлениям действительной жизни, но и осмысляющего их, стремящегося постичь их глубинную суть. Сам процесс художественного мышления предстаёт перед нами» – «всюду, где мы слышим отчётливо то ироническую, то восхищённую интонацию <...> автора» (9, 132).

Всё, что попадает в «дорожное» смысловое поле, становится частью образа, отражающей и по-особому преломляющей семантику целого. А. Белый полагал, что в общем контексте первого тома поэмы даже случайные «замечания мужиков о колесе в бричке Чичикова, о том, доедет ли бричка до Москвы и до Казани, приобретают <...> огромную символическую значимость» (3, 96). В фабульном плане это – несколько избыточная подробность, «пустяк оформления, которого не запомнить читателю». Но в последней, 11-й главе первого тома вновь появляется «то самое колесо, и в минуту решительную: Чичиков бежит из города, а оно, колесо, отказывается везти: *не доедет!*» Так вполне обычное колесо превращается в «колесо Фортуны» и становится в итоге знаком судьбы главного героя: «пустяк оформления этим подчёркнут; в него впаян сюжет» (2, 43; курсив А. Белого). Замыкая композиционно-сюжетное «кольцо», Гоголь уподобляет жизненный путь героя движению по замкнутому кругу: Чичиков, как явствует из его предыстории, рассказанной в 11-й главе первого тома, тщетно пытается разбогатеть, несколько раз начинает всё практически с нуля – с той исходной точки, в которую возвращается после очередной неудачи. Но значение отмеченного Белым «пустяка оформления» этим отнюдь не исчерпывается. По воле Гоголя, осуществившего перестановку начального и конечного звеньев фабулы, скрытый, провиденциальный сюжет поэмы также вписывается в траекторию круга: это сюжет *возвращения*, экзистенциально-го *возрождения*. По точной формулировке И. Золотусского, Чичиков «явно несётся в своей тройке назад – не к будущему, а к прошедшему <...> описанием которого и заканчивается первый том “Мёртвых душ”»; он неуклонно «движется к своим истокам, как бы подбирая по дороге то, что растерял с юности» (11, 69).

Внешне столь «приземлённый» человек, Чичиков порой обнаруживает черты и задатки совсем другого рода, изумляющие даже его самого. В 7-й главе первого тома есть лирический монолог о судьбах Степана Пробики, Максима Телятникова, Григория Доезжай-не-доедешь, Абакума Фырова и других крепостных крестьян, упоминаемых в поэме (см: 6, т. 5, 141–144). Этот монолог полностью «отдан» Чичикову, но преобладают в нём, конечно же, интенции не столько персонажные, сколько авторские – «голос» Гоголя, интерферируя с мыслями Чичикова, в определённый момент словно бы незаметно «замещает» их, изменяя течение внутренней речи героя и тональность монолога. С точки зрения автора никакого противоречия здесь нет: всему причиной живое воображение Павла Ивановича, которое уносит героя в ту область – трансцендентальную по отношению к привычным, сугубо меркантильным «сюжетам» его размышлений, – о существовании которой он ранее не имел, по сути, ни малейшего представления. 7-я глава не исключение: Гоголь весьма щедро «делится» с Чичиковым своими наблюдениями, развёрнутыми метафорическими сравнениями, делая вид, будто его цель – вербализация чувств и мыслей, зародившихся в «чужом» сознании. И это нечто большее, чем стремление «приблизить мир повествователя к субъективной сфере персонажа» (16, 319). Разумеется, можно усомниться в том, способен ли авантюрист-«приобретатель» обнаруживать склонность к лирическим «порывам» и соответствующую этой склонности душевную организацию; и для таких сомнений имеются весьма серьёзные основания. Но не учитывать этого момента при анализе гоголевской поэмы – нельзя.

В художественном мире «Мёртвых душ» помимо «обычных» законов, утверждающих приоритет типического над индивидуально-личностным и акцентирующих причинно-следственную связь событий и явлений, действуют и законы инобытийной, точнее говоря, *сверхбытийной* (трансцендентальной) логики, той логики, которая не имманентна эмпирической

реальности, воссоздаваемой в произведении. Эта логика, в свою очередь, порождает и весьма своеобразную, выходящую за рамки рационального сознания диалектику – *диалектику чуда*. Чудо происходит тогда, когда то, чего в принципе *не может быть*, случается, потому что *не может не случиться*. И здесь стоит обратить внимание на некоторые якобы случайные события, обнаруживающие впоследствии глубокий провиденциальный смысл. Наиболее яркий пример – визиты Чичикова к Ноздрёву и Коробочке; А. Елистратова не без основания назвала их роковыми (см.: 9, 185): то, к чему они приводят (разоблачение аферы с мёртвыми душами и бегство Чичикова из города *N*) способствует – пусть даже и вопреки желанию героя – пробуждению его души. «Дорожная “катастрофа” Чичикова (предшествующая встрече с Коробочкой. – *А. В.*) становится первым звеном внутреннего символического сюжета обращения героя, с неё начинается крах его негоции» (7, 500). Столь же «случайной» и провиденциальной оказывается в конечном итоге встреча с Петром Петровичем Петухом: в его доме Чичиков знакомится с Платоновым, а через него – с Костанжогло и добродетельным откупщиком Муразовым, которому суждено будет спасти героя от генерал-губернаторского гнева в финале второго тома. Очередным звеном «внутреннего символического сюжета» должно было, по-видимому, стать и устроенное Петухом ночное «гулянье на реке», во время которого «Чичиков чувствовал, что он русской» (так впечатлили его «чудные картины» природы и заунывная, «беспредельная, как Русь», песня гребцов – V, 453). М. Вайскопф, проанализировавший новозаветные аллюзии в сцене знакомства Чичикова с Петухом и описание «гулянья», пришёл к выводу, что здесь «намечается своеобразное психологическое крещение Павла Ивановича, причём святого Голубя курьёзно замещает радушный *Петух*, встреченный им на озере» (4, 471; курсив М. Вайскопфа). При внимательном чтении можно обнаружить множество самых разнообразных проявлений необычного, чудесного в обыденном; все они служат одной цели – постепенному, по мере развития действия, углублению сюжетной перспективы, приводящему читателей поэмы к осознанию неизбежности *чуда*, которое, как показывает книга «Выбранные места из переписки с друзьями», в представлении Гоголя связывалось «чаще всего с процессом *внутреннего преображения личности*» (10, 166).

Но что за метаморфозу предстояло пережить герою по воле автора во втором и третьем томах «Мёртвых душ»? Вряд ли она сводилась к тому, что из «отрицательного» персонажа он должен был превратиться в персонажа сугубо «положительного». Вероятно, гоголевский замысел относительно Чичикова был более многомерным. 3 декабря 1849 года, отвечая К. И. Маркову, Гоголь писал: «...я не имел в виду собственно *героя добродетелей*. <...> Дело только в том, что характеры (речь о персонажах будущего второго тома. – *А. В.*) *значительнее* прежних и что намеренье автора было войти здесь глубже в высшее значение жизни, нами опошленной, обнаружив видней русского человека не с *одной* какой-либо *стороны*» (VI, 433–434; курсив Н. Гоголя). По свидетельству архимандрита Феодора, задавшего Гоголю соответствующий вопрос, поэма должна была кончиться «первым вздохом Чичикова для истинной прочной жизни» (21, 138). Завершением чего станет «первый вздох» оживающей души, прозвучит ли он в финале второго тома или увенчает третий том, т. е. поэму в целом, – остаётся неясным. Несомненно одно: Гоголь надеялся «укрупнить» фигуру Чичикова, чтобы противоречия, ранее сглаживаемые неопределённостью, пошловатым благоприличием внешнего облика героя и неоднократно подчеркнутой «охлаждённостью» (= теплохладностью) его внутреннего мира¹, обозначились как можно резче и стали очевидными даже самому Павлу Ивановичу.

Акцентируя эти противоречия, Гоголь во втором томе персонифицирует противоположные стороны чичиковской натуры в образах героев, становящихся антагонистами. Многоопытный и мудрый Афанасий Васильевич Муразов словно бы олицетворяет совесть Чичикова, по совместительству выполняя функцию доброго *deusexmachina*. Ему противостоит

«юрисконсульт», циник и аферист, играющий, соответственно, роль искусителя, власть которого основывается на «беспощаднейшем знании всех слабых сторон добра» и человеческой природы (11, 85). Имя этого зловещего персонажа не упоминается ни разу; Чичиков, завидуя умению юрисконсульта извлекать из своего крючкотворства немалую выгоду, называет его то *мудрецом*, то *демоном* («Нет, этот человек, точно, мудрец» – V, 368; «...думал заняться хозяйством, умерить жизнь. Демон-искуситель сбил, совлёк с пути, сатана, чёрт, исчадь!» – V, 513). Борьба, происходящая *в душе героя*, проецируется вовне, в фабульный план, представая эпизодом извечной борьбы сил добра и зла *за душу человека*.

Влиянием Муразова и безымянного юрисконсульта обуславливаются душевные колебания Чичикова, усложняющие траекторию его движения: во втором томе это уже не круг, а своеобразная спираль, каждый виток которой должен был, по-видимому, увеличивать масштаб махинаций и – после краха и возвращения в исходную точку – приносить всё большее разочарование, сопровождающееся желанием как-то изменить («умерить») жизнь и выйти на совершенно *иной* путь. В сохранившихся черновых фрагментах второго тома прослеживаются два витка этой спирали: в первом герой продолжает скупать «несуществующие» ревизские души, во втором – подделывает завещание Ханасаровой, «трёхмиллионной тётушки» Хлобуева. Афера с завещанием (вдохновителем которой, вероятно, был юрисконсульт) завершается арестом и сильным душевным потрясением. В предполагаемом финале Чичиков, избежавший суда только благодаря заступничеству Муразова, покидает город «в каком-то странном положении. Это был не прежний Чичиков. Это была какая-то развалина прежнего Чичикова. Можно было сравнить его внутреннее состояние души с разобранным строеньем, которое разобрано с тем, чтобы строить из него же новое; а новое ещё не начиналось, потому что не пришёл от архитектора определительный план, и работники остались в недоуменье» (V, 525). Для обрисовки «странного положения» Гоголь задействует полюбившуюся ему метафору *душевного града*, почерпнутую из святоотеческой литературы. За строительным антуражем не сразу угадывается главный смысл пассажа, заключающийся в том, что *старый «материал» оказывается вполне пригодным для будущего «строенья» («старое <...> разобрано <...> чтобы строить из него же новое»)*. Данный смысл восходит к заветной идее Гоголя, сформулированной им в «Выбранных местах из переписки с друзьями», книге, призванной разъяснить концепцию продолжения «Мёртвых душ». Любой порок, утверждает Гоголь, это извращённая добродетель – добродетель с обратным знаком. Следовательно, можно при сохранении индивидуальности и личностного тождества так преобразовать внутренний строй души, изменив соотношение исходных его элементов, что все прежние «минусы» обратятся в «плюсы».

Путь к решению этой сложнейшей художественной задачи, намеченный Гоголем, пролегает именно через *душевный град* Чичикова. Герой поэмы неопределим, амбивалентен; изначально дуалистична и движущая им цель: с одной стороны – нажитый обманом «капиталец», с другой – мечты о доме, семье, продолжении рода, – мечты хотя и облечённые в заведомо пошлую форму («бабёнка», «чичонки» и пр.), но по сути отнюдь не пошлые. В конце первого тома автор отказывается назвать своего героя «подлецом» («Почему ж подлец, зачем же быть так строгу к другим?») и вскоре намёком причисляет его к рождённым «на лучшие подвиги» (V, 254). Во втором томе откупщик Муразов прямо говорит о тех чертах Чичикова, которые в других условиях сделали бы его «богатырём»: «– Эх, Павел Иванович, ведь <у> вас есть эта сила <...>, это железное терпенье – и вам ли не одолеть? Да вы, мне кажется, были бы богатырь» (V, 515). Это потенциальное (так сказать, «сослагательное») «богатырство» и есть сущностная основа того идеального *первообраза*, к которому Чичиков рано или поздно должен был возвратиться. Неосознанное движение к истинной цели постепенно обретает широкий провиденциально-символический смысл, подкрепляемый обобщёнными

почти до предела чертами внешнего облика и некоторой неопределённостью социального статуса героя. Чичиков буквально во всём занимает центральное, «срединное» положение: ни толст, ни тонок, «*средних лет*», «господин *средней* руки» и т. д. В силу своей «срединности» он не олицетворяет какое-то одно сословие, а словно бы метонимически замещает в поэме русского человека вообще. По мнению Л. В. Жаравиной, сама по себе «внешняя и внутренняя обтекаемость Чичикова», возможно, является «комическим переосмыслением пушкинской всеобъемлемости, уравновешенности и всеотзывчивости» (10, 195). И в той степени, в какой реальный Чичиков представляет всю Россию, его идеальный «богатырский» первообраз соответствует тому прекрасному будущему, в достижении которого Гоголь видел главный смысл исторического развития страны. Не случайно поэтому «богатырская» тема в «Мёртвых душах» проходит через всё повествование и практически всегда ассоциативно сопряжена с *движением времени*, сменой эпох.

Богатырским видится Гоголю прошлое – о нём напоминают и украшающие гостиную Собакевича картины с изображением могучих греческих полководцев, и «богатырская рука» генерала Бетрищева, участника войны 1812 года, с которым Чичиков знакомится во втором томе, и многое другое. Современность не столь героична, но и в ней можно обнаружить то, что предвещает наступление очередной богатырской эпохи. «Стоит только пристальнее взглянуть в настоящее, будущее вдруг выступит само собою», – утверждает Гоголь в «Выбранных местах...» (5, 430). Впрочем, все эти «времена» достаточно условны; об их чёткой дифференциации, порождаемой одномерным, сугубо линейным восприятием временного процесса, говорить нельзя: прошлое и будущее у Гоголя панхронически совмещаются в каждом моменте настоящего. Так, в «гиперболическом размахе» поэтической речи Державина автор «Выбранных мест...» видит «[о]статок <...> нашего сказочного русского богатырства, которое в виде какого-то тёмного пророчества носится до сих пор над нашею землею, прообразуя что-то высшее, нас ожидающее» (5, 512–513). Это соотносённое с настоящим («тёмное (=неясное) пророчество», связывающее воедино прошлое и будущее, даёт наглядное, почти схематическое представление о повествовательном хронотопе «Мёртвых душ», порождаемом совмещением различных «времен» и соответствующих им «пространств», как более или менее локальных (дорога, город N, Россия/Русь, другие государства), так и обобщённо-глобальных (определяемых знаменитой гоголевской формулой «что ни есть на свете»), в границах авторского локуса. Предвестия акцентируют реальность и значимость настоящего, но иногда они столь зримы и ярки, что авторский локус как бы смещается по временной оси – «настоящим» становится картина грядущего, созданная пророческим воображением Гоголя-поэта.

Поэтические пророчества «Мёртвых душ» чрезвычайно интересны: благодаря им уже в первом томе начинает воплощаться – и отчасти воплощается в очень ёмкой, образно-символической форме – масштабный эпический замысел Гоголя. Не менее важно и то, что в сюжетах этих сравнительно небольших по объёму лирических фрагментов угадывается действие законов той самой *диалектики чуда*, о которой было сказано выше. Наиболее характерна в этом отношении финальная, 11-я глава первого тома, являющаяся прекрасным примером «открытости к историческому движению, при котором пространство обращается во время <...>, а всё существующее предстаёт как органический элемент целостного бытия, включая его прошлое, настоящее и будущее» (8, 98–99). Данная глава содержит два лирических отступления, мимо которых не прошёл, наверное, ни один исследователь творчества Гоголя.

Первое отступление начинается словами: «Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу...» Ключом здесь может считаться употреблённое уже в первой фразе определение *чудн[ое]*: в сочетании с эпитетом *прекрасн[ое]* оно придаёт определяемому субстантивированному наречию *далек[о]* символический смысл. Изначально словосо-

четание *прекрасное далеко* имело конкретное, пространственно-географическое значение, обусловленное соответствующим фактом биографии Гоголя (эти строки были написаны в Италии). Однако благодаря ассоциативному контексту, создаваемому лексемами *грядущ[ие]*, *пророчит*, этот первичный пространственный смысл неизбежно обогащается временными коннотациями, порождающими образ будущей России. Реальные пейзаж и ландшафт – знаки современной, во многом несовершенной, неприглядной российской действительности – рассматриваются автором как бы сквозь призму того не менее реального будущего – «прекрасного далека», которое предстаёт сейчас перед его мысленным взором: «...полный недоумения, неподвижно стою я, а уже главу осенило грозное облако, тяжёлое грядущими дождями, и онемела мысль пред твоим пространством. Что пророчит сей необъятный простор? Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца? Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройти ему? И грозно объемлет меня могучее пространство, страшною силою отразясь во глубине моей; неестественной властью осветились мои очи: у! какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь!..» (V, 230–231).

Ассоциативное «сцепление» звеньев лирического сюжета в этом фрагменте говорит само за себя: *мысль* немеет перед русским «необъятным простором», который что-то пророчит ↔ неясное вначале, *пророчество* со «страшною силою» запечатлевается в творческом сознании в форме беспредельной (т. е. соответствующей «необъятному простору») мысли о *богатыре*, которому предуготовлено это пространство и который непременно должен появиться здесь, дабы исполнилось пророчество и начал воплощаться замысел Божий о России. Примечательно, что в восклицании, которым завершается это отступление, задействуется тот же самый эпитет – *чудная*. Его семантика акцентируется семантикой предшествующего ему и следующего за ним определений (*сверкающая* и *незнакомая земле*) и самих определяемых существительных, являющихся контекстуальными синонимами (*даль/Русь*). Благодаря этому данный эпитет становится знаком преображения, неизбежного прорыва в инобытийную реальность.

Такой прорыв мы и наблюдаем в финале 11-й главы, в кульминационном лирическом монологе о «птице-тройке».

II. «Поражённый божьим чудом созерцатель»

Примечательно, что за последним, наиболее патетическим пассажем предыдущего монолога (восклицанием «...у! какая чудная, сверкающая, незнакомая земле даль! Русь!..») следует реплика Чичикова, обращённая к Селифану: «– Держи, держи, дурак!» (V, 231), – переключающая интонационно-стилистический регистр и сразу же перемещающая фокус повествования с очень далёкого *идеального* объекта на «предмет» близкий и более чем *реальный* – бричку Чичикова. Но художественное зрение Гоголя устроено так, что означенный «предмет» сначала приобретает иные очертания, а затем, в последних абзацах первого тома (которые В. Набоков удачно назвал «финальным крещендо» – см: 18, 212), и вовсе превращается в нечто сюрреалистическое. По мере нарастания лирической экспрессии увеличивается и скорость «предмета», движимого «неведомой силой». В заключительном абзаце уже не чичиковская бричка-тройка, а сама Россия, почти оторвавшись от земли, летит «невесть куда» со скоростью, внушающей ужас.

Поначалу, впрочем, такого поворота ничто не предвещает; напротив, окрик Чичикова как будто прерывает лирическую «медитацию» – повествование возобновляется: автор рассказывает предысторию героя, успевшего уже задремать в своей бричке, размышляет о том, как и под влиянием чего складывался его характер. К этому рассказу подвёрстывается притча о кротком Кифе Мокиевиче и его сыне, богатыре Мокии Кифовиче. За притчей следует обращение к читателю («К чему таить слово? Кто же, как не автор, должен сказать святую правду?..» – см.: V, 257–258). Спohватившись и заметив, что герой «проснулся и легко может

услышать так часто повторяемую свою фамилию» и рассердиться, поскольку он «человек обидчивый и недоволен, если о нём изъясняются неуважительно» (V, 258), – автор возвращается к продолжающему своё движение «предмету». До определённого момента повествование аллегорически вторит рассказу о перипетиях судьбы Чичикова (намекая, без сомнения, и на будущие «взлёты» и «падения» героя-авантюриста): «...тройка то взлетала на пригорок, то неслась духом с пригорка, которыми была усеяна вся столбовая дорога, стремящаяся чуть заметным накатом вниз. Чичиков только улыбался, слегка подлётывая на своей кожаной подушке, ибо любил быструю езду» (V, 259). Из последней, как будто мимоходом брошенной ремарки, характеризующей общерусский менталитет героя («улыбался <...> ибо любил быструю езду»), и вырастает финальная лирическая тема. Несколько иронический тон сменяется иным, возвышенно-поэтическим строем речи со всеми присущими ему особенностями – ритмико-синтаксическими и лексическими повторами (анафорами) и чисто ассоциативной логикой переходов: «И какой же русский не любит быстрой езды? <...> Её ли не любить, когда в ней слышится что-то восторженно-чуждое? Кажись, неведомая сила подхватила тебя на крыло к себе, и сам летишь, и всё летит <...> невесть куда в пропадающую даль, и что-то страшное заключено в сём быстром мельканье, где не успевает означиться пропадающий предмет, – только небо над головою, да лёгкие тучи, да продирающийся месяц одни кажутся недвижны. Эх, тройка! птица-тройка, кто тебя выдумал? <...> И не хитрый, кажись, дорожный снаряд, не железным схвачен винтом, а наскоро живьём с одним топором да долотом снарядил и собрал тебя ярославский расторопный мужик. Не в немецких ботфортах ямщик: борода да рукавицы, и сидит чёрт знает на чём; а привстал, да замахнулся, да затянул песню – кони вихрем, спицы в колёсах смешались в один гладкий круг, только дрогнула дорога, да вскрикнул в испуге остановившийся пешеход – и вон она понеслась, понеслась, понеслась!.. И вон уже видно вдали, как что-то пылит и сверлит воздух.

Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка несёшься? Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, всё отстаёт и остаётся позади. 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? Эх, кони, кони, что за кони! Вихри ли сидят в ваших гривах? Чуткое ли ухо горит во всякой вашей жилке? Заслышали с вышины знакомую песню, дружно и разом напрягли медные груди и, почти не тронув копытами земли, превратились в одни вытянутые линии, летящие по воздуху, и мчитесь вся вдохновенная богом!.. Русь, куда ж несёшься ты? дай ответ. Не даёт ответа. Чудным звоном заливается колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо всё, что ни есть на земле, и, косясь, постораниваются и дают ей дорогу другие народы и государства» (V, 259–260).

В этом вдохновенном лирическом монологе чётко обозначаются два тематических плана. Они соотносятся между собой как части развёрнутого метафорического сравнения («тройка ↔ Русь»). Постепенно, по мере развёртывания, метафора приобретает черты символа. Кажется, что первая часть, где развивается тема т р о й к и, вполне самодостаточна. И в определённом смысле это действительно так: описание тройки, как и многие словесные «картины» подобного рода у Гоголя, настолько ярко, динамично и экспрессивно, что порождаемый им образ начинает жить собственной жизнью. В архитектурном отношении, кстати, эта часть более «весома», нежели следующий за ней десятистрочный абзац. Даже если бы автор закончил первый том словами: «...и вон она понеслась, понеслась, понеслась!.. И вон уже видно вдали, как что-то пылит и сверлит воздух», – финал всё равно содержал бы в себе определённый катарсический «заряд».

Вторую часть – тему Р у с и – инициирует риторический вопрос («Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка несёшься?»), вынесенный в начало заключительного абзаца.

Здесь появляется «поражённый божьим чудом созерцатель». Позиция (точка зрения) *созерцателя* в данном случае очень важна: он играет роль медиатора, посредника между автором и читателями поэмы. Фабульная подоплёка сцены, слишком хорошо известная читателю (истинные причины столь быстрого движения «птицы-тройки», имя, биография и личностные качества сидящего в бричке пассажира, не говоря уже о его авантюристических намерениях), от созерцателя скрыта; он видит только то, что видит, и в этом смысле является идеальным транслятором авторской воли, побуждающей изменить ракурс восприятия, принять новый, лирически-остранённый взгляд на соответствующие реалии художественной действительности. Происходит почти мгновенное переключение семантического регистра – предельно конкретное становится *обобщённо-символическим*. Этот импульс и обусловленный им семантический сдвиг тем более действенны, что читатель их практически не осознаёт. Ощущения заданности, нарочитости нет: переход от конкретного к обобщённо-символическому выглядит абсолютно естественным. Столь же естественно и поведение созерцателя в этом эпизоде: он «отпрядывает», испуганный увиденным; самый темп движения «птицы-тройки» наводит на него ужас, который, впрочем, вскоре уступает место восхищению и любованию стихией. Тема стихии кульминирует в риторических вопросах: «...не *молния* ли это, сброшенная с *неба*? что значит это наводящее *ужас* движение? и что за неведомая *сила* заключена в сих неведомых светом *конях*? <...> *Вихри* ли сидят в ваших гривах? Чуткое ли *ухо* горит во всякой вашей жилке?»

Обратим внимание на выделенные слова: это те слова, на которые падает логическое и/или интонационное ударение. Сама последовательность их (*молния* → *небо* → *ужас* → *сила* → *кони* → *вихри* → *ухо*) чрезвычайно значима. Так, *молния*, упавшая с *неба*, эксплицируя семы 'внезапность', 'слепающая яркость', символизирует проявление божественного могущества или гнева, но может восприниматься и как некое предвестие, предсказание (см.: 20, 225–226). «Вертикальной» (сверху вниз) устремлённости *молнии* соответствует «горизонтальная» – *вихрей/коней*; это пересечение указывает на взаимосвязь «небесного» и «земного» в семантике образа. *Ужас* и «неведомая *сила*», заключённая «в сих неведомых светом конях» (обратим внимание на повторяющийся эпитет), акцентируют динамизм восприятия случайным наблюдателем этого зрелища (первоначальный испуг, восторг, любование). *Ухо* свидетельствует о 'чуткости', '(все)отзывчивости', готовности слышать и, соответственно, реагировать на всё то, что происходит в художественном мире поэмы, будь то поведение случайного наблюдателя или другие события и происшествия, лёгшие в основу фабулы. Нельзя не сказать и об искусной звуковой инструментовке, ассонансах и аллитерациях, которыми изобилует этот текст («*мóлния*, сбрóшенная с *неба*...», «*сíла*... в *сìх* неведóмых *свéтом*...», «*Вíхри* ли сидят... в *грíвах*... Чуткое *ли* *у́хо* горит...»).

Лирический пафос достигает здесь наивысшего напряжения и переходит в пафос пророческий. В образе «птицы-тройки», как в контрапункте, сходятся многие темы и (лейт)мотивы «Мёртвых душ», главными из которых, безусловно, являются темы пути/жизни и русского «богатырства», подчёркиваемые семантикой стремительного *движения* и необыкновенной *силы*, как разрушительной, так и созидательной, ассоциирующейся с природной стихией. И эта стихийная, поистине богатырская мощь в конечном итоге так же непостижима, как и тайна исторической судьбы России. Кажется: «Есть движение, есть бешеный бег коней, но нет ясной траектории движения, нет начала пути и его конца» (12, 29). Однако в действительности риторическая конструкция «Русь, куда ж несёшься ты? дай ответ. Не даёт ответа» – постулирует отнюдь не отсутствие *ответа* как такового, а лишь невозможность постижения того, что лежит за пределами человеческого восприятия и разума. Мнения на этот счёт высказывались самые разные. Д. С. Мережковский, видевший в Чичикове одну из ипостасей «вечного и всемирного зла», полагал, что «птица-тройка» летит «к “чёрту”, в

пустоту, в “нигилизм”, в ничто» (17, 164, 165). По мнению П. Г. Паламарчука (см.: 19, 37), прямой ответ на «прославленный вопрос» о пути и цели движения «птицы-тройки», символизирующей Россию, содержится в не публиковавшейся при жизни Гоголя «Развязке “Ревизора”», в финальной реплике Первого комического актёра: «...Дружно докажем всему свету, что в русской земле всё, что ни есть, от мала до велика, стремится служить тому же, кому всё должно служить, что ни есть на всей земле, несётся туда же <...> *кверху! к верховной вечной красоте!*» (IV, 391). Как бы там ни было, образ «птицы-тройки» сохраняет в себе черты загадочности, амбивалентности, экспрессии, благодаря которым он оказывает столь сильное воздействие на читателя. Ю. В. Манн справедливо указывает в этой связи на главенство «высшей, ирреальной силы, причём силы неопределённой, то есть нарочито не определяемой в своём происхождении и этическом пафосе» (15, 174). «Нарочитая неопределяемость» эта – той же природы, что и амбивалентность Чичикова: ведь поэтическая «птица-тройка» изначально «наследует» все свойства «предмета»-прототипа (каковым, напомним, оказывается бричка Павла Ивановича); в процессе символизации многие из них переопределяются, дополняются новыми свойствами, но сути дела это не меняет.

Любопытно проследить и за трансформацией образа пешехода. Начнём с самого начала поэмы, с 1-й главы, где появляется «молодой человек в белых канифасовых панталонах», который «оборотился назад, посмотрел экипаж, придержал рукой картуз, чуть не слетевший от ветра, и пошёл своей дорогой» (V, 7). Нелепо было бы утверждать, что его мы видим и в финале первого тома. Здесь важен не столько сам персонаж, сколько выполняемая им функция. Нельзя не заметить подчеркнутого сходства фабульных ситуаций, а также *ролей*, которые вынуждены играть пешеходы в начальном и заключительном эпизодах первого тома поэмы. Это сходство проявляется и в различиях, из которых наиболее существенными являются: 1) направление и скорости движения брички (неспешный въезд в город – поспешное бегство), 2) реакция встречного («посмотрел экипаж <...> и пошёл своей дорогой» – «вскрикнул в испуге», остановившись). Различия в поведении акцентируют динамику образа. Если «молодой человек» в 1-й главе проявляет лишь праздное любопытство и попадает в поле зрения автора почти случайно, то «остановившийся пешеход» в финале 11-й главы занимает, по сути, одно из центральных мест. В заключительном абзаце «пешехода» замещает «поражённый божьим чудом созерцатель», но на этом перифразе трансформация отнюдь не завершается. Кульминационная инвариация образа возникает в самых последних строках 11-й главы, в тот момент, когда на роль удивлённого *созерцателя божьего чуда* начинают претендовать уже «другие народы и государства». Реагируют они точно так же: (при)останавливают движение, «*косясь, постораниваются* и дают <...> дорогу» тройке-Руси...

* * *

Итак, жизнь, в символически-всеохватном смысле этого слова, ассоциируется у Гоголя с преодолением физической и душевной статики. Любая динамика, любое движение для него предпочтительнее покоя (= омертвения, гибели). Способность преодолеть инерцию покоя является одним из наиболее значимых аспектов характеристики гоголевских персонажей (Ю. М. Лотман, напомним, делил их на «героев пути» и «статичных»). Делец Чичиков, без сомнения, «герой пути». Именно этим объясняются и столь пристальное внимание к нему, и те «авансы» в виде ещё не вполне осознанных лирических порывов и точных наблюдений, которыми щедро «одаривает» его автор уже в первом томе.

Движение в «Мёртвых душах» – это не только динамика пространственно-«физическая», т. е. привычное перемещение героев, предметов и т. д., но и временная динамика: движение истории, пророческие озарения, связывающие воедино прошлое, настоящее и будущее. Подтверждение тому – финал первого тома. Лирический монолог о «птице-тройке», разрешая

«низкую», авантюрно-плутовскую тему на высокой поэтической ноте, не даёт действию замкнуться в границах фабульного «времяпространства». А значит, более вероятным становится то, ради чего и была задумана поэма: катарсис, воскрешение героя для новой, более осмысленной, деятельной жизни, которая будет одновременно и целью, и началом нового движения.

Конечно, дистанция между потенциально *возможным* и воплощённым, ставшим *реальностью*, поистине огромна. Однако уже само наличие такой дистанции становится важнейшим динамизирующим фактором.

Гоголь верил в свою миссию писателя-пророка: в то, что запечатлённое в тексте «Мёртвых душ» движение его «странного» (= странствующего) героя, а возможно, и других персонажей к идеалу, к деятельному осознанию истины переопределит уклад жизни России. Работая над поэмой, он стремился «отыскать верный путь к воскрешению родины» (19, 37). Воплотить в полном объёме грандиозный замысел, явно выходивший за пределы собственно литературной, художественной сферы, писателю не удалось. Правы исследователи, утверждающие, что эта неудача свидетельствует «о неподъёмности для смертного человека тех задач, которые Гоголь перед собой поставил», переоценив свои силы и возможности (13, 98). Но в какой-то мере цель была достигнута. Ведь лирические отступления о «незнакомой земле дали» и бричке Чичикова, оборачивающейся загадочной «птицей-тройкой», не только являются образной квинтэссенцией первого тома, но и заключают в себе символическое пророчество о тех происшествиях и событиях, которые должны были составить содержание следующих томов – сожжённого второго и неосуществлённого третьего. Гоголь-поэт сделал то, чего при всём желании не мог сделать Гоголь-моралист. Логика *поэтического образа*, чисто художественная логика, порождающая лирическую экспрессию, обуславливающая движение сюжета и интонационно-стилистическую динамику, оказалась сильнее любых умозрительных концепций. Нисколько не погрешив против истины, можно повторить вслед за «формалистами»: тайна Гоголя – это тайна стиля. С той, однако, существенной оговоркой, что стиль – это «не слог только, а *отражение в форме жизненного ритма души*» (1, 371).

Примечание

¹ Эпитет *охлаждённый* у Гоголя – несомненная аллюзия к новозаветному контексту (см.: Откр. 3: 15, 16).

Литература

1. Белый А. Луг зелёный. Книга статей // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 328–417.
2. Белый А. Мастерство Гоголя: Исследование [Электронный ресурс]. М.; Л., 1934. Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/gogol/critics/mgb/mgb-001-.htm> (дата обращения: 27.05.2016).
3. Белый А. Непонятый Гоголь // Вопросы философии. 1990. № 11. С. 94–99.
4. Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М., 1993.
5. Гоголь Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями // Гоголь Н. В. Собр. соч. в 7 т. Т. 6. М., 1983. С. 271–583.
6. Гоголь Н. В. Собр. соч. в 6 т. М., 1959. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома (римская цифра) и страницы.
7. Гольденберг А. Х. Архетипические сюжеты в экфрасисе Гоголя // Феномен Гоголя: Материалы Юбилейной международной научной конференции, посвящённой 200-летию со дня рождения Н. В. Гоголя. СПб., 2011. С. 494–508.
8. Гуминский В. М. Умирание искусства: Пушкин и Гоголь // Литературоведческий журнал. 2009. № 24. С. 66–104.
9. Елистратова А. А. Гоголь и проблемы западноевропейского романа. М., 1972.
10. Жаравина Л. В. Гоголь между христианством и позитивизмом // Христианство и русская литература. Сб. третий. СПб., 1999. С. 164–212.
11. Золотуский И. П. Поэзия прозы: Статьи о Гоголе. М., 1987.
12. Карасев Л. Гоголь в тексте. М., 2012.
13. Лебедев Ю. В. О духовных корнях реализма Н. В. Гоголя // Лебедев Ю. В. Православная традиция в русской литературе XIX века: сб. науч. ст. Кострома, 2010. С. 91–98.

14. *Лотман Ю. М.* Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю. М. О русской литературе. СПб., 1997. С. 621–658.
15. *Манн Ю. В.* Заметки о «неевклидовой геометрии» Гоголя, или «Сильные кризисы, чувствуемые целою массою» // Вопросы литературы. 2002. № 4. С. 170–200.
16. *Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя. М., 1988.
17. *Мережковский Д. С.* Гоголь. Творчество, жизнь и религия // Мережковский Д. С. Не мир, но меч. Харьков; М., 2000. С. 149–256.
18. *Набоков В. В.* Николай Гоголь // Новый мир. 1987. № 4. С. 173–227.
19. *Носов В. Д. (Паламарчук П. Г.).* «Ключ» к Гоголю. Опыт художественного чтения. London, 1985.
20. *Тресиддер Д.* Словарь символов. М., 1999.
21. *Феодор (Бухарев А. М.), архимандрит.* Три письма к Н. В. Гоголю, писанные в 1848 году. СПб., 1860.