

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

УЧИТЕЛЬНОЕ СЛОВО И МИФОЛОГИЗАЦИЯ

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

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

Если первая стадия жизни Плюшкина спроектирована на евангельский архетип "богатого", то вторая - на "сребролюбца". Тему "сребролюбия" и "Божьего слова" эксплицирует сам Плюшкин: "... такое сребролюбие! Я не знаю, как священники-то не обращают на это внимание, сказал бы какое-нибудь поучение, ведь что ни говори, а против слова-то Божия не устоишь" (VI, 123). Ср. о "демоне сребролюбия", который "берет на себя вид эконома" в Добротолюбии²⁴. Поэтому система предикаций и атрибутов Плюшкина, организация его среды прочитываются в системе учительного слова. 'Ветхая' одежда и 'отшельническая' жизнь Плюшкина вводят знакомую уже аллегорическую тему одежды: "Страйся не забывать значения одежды твоей, которою облечен ты был вначале" (Добротолюбие. 1992. Т. I. С. 106). Сравнение Плюшкина с пауком ("как трудолюбивый паук, бегал, хлопотливо, но расторопно, по всем концам своей хозяйственной паутины" - VI, 118) интертекстуально соотносится со сравнениями Златоуста: "Ведь и паук трудится и хлопочет, и растягивает по стенам тонкие ткани <...> но его не уважают, потому что работа его для нас совершенно бесполезна: таковы те, которые трудятся и хлопочут только для себя"²⁵.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

из приемов такого обмена является принцип зеркального отражения и трансформации.

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

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

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

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

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

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

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

воплощением естественности, чистоты и светоносности. Это персонаж иного иерархического уровня. В ней при-миряется чувственное и сверхчувственное (в черновых отрывках она определяется как "Гармония", небесное яв-ление и т.п.). Гностическая семантика света как духовного блага, как познания сущего и как просветление "темноты" познающего просматривается во встречах Чичикова с гу-бернаторской дочкой⁴⁴. Эти встречи отмечены исключи-тельными чувствами Чичикова, предстающими симптома-ми его предкризисного состояния. Особой значимостью наделяется встреча в дороге. На грешника Павла Чичико-ва, подобно тому как в дороге на Савла-Павла, нисходит свет благодати, который на какое-то мгновение преобра-жает героя, рождая в нем ранее незнакомые переживания. Ситуация на балу усиливает этот эффект - он становится чуждым этому миру. Символику света (искусственное ос-вещение, свет свечи, дневной свет, солнечный свет, про-свещение и т.п.) Гоголь широко использует еще с "Вечеров", эксплицируя затем ее мистическую семантику в "Выборных местах".

ПРИХОД АНТИХРИСТА

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