



**К вопросам метапоэтики
Гоголя (Смысловой
масштаб «Мертвых
душ» и «Ревизора»)**
The Metapoetical Aspects
of Gogol's Artistic Thinking

✂ **ÁRPÁD KOVÁCS** ▸ *kov2525@gmail.com*

SLAVICA TERGESTINA
European Slavic Studies Journal

ISSN 1592-0291 (print) & 2283-5482 (online)

VOLUME 23 (2019/II), pp. 64-128
DOI 10.13137/2283-5482/28125

В статье рассматривается проблема субъекта высказывания, а также изучаются принципы текстопродукции в плане прозаического и поэтического языкотворчества на примерах «Мертвых душ», «Носа», «Шинели», «Ревизора». Основной метод анализа – семантическая поэтика, опирающаяся на теорию дискурса.

ПАРАБАЗА, ЛИРИЧЕСКОЕ
ОТСТУПЛЕНИЕ, МЕТАФОРИЧЕСКАЯ
ДИГРЕССИЯ, СЕМАНТИЧЕСКАЯ
ИННОВАЦИЯ, ПРОЗА И ПОЭМА,
СМЕХ, СУБЪЕКТ ДИСКУРСА,
АУТОПОЭТИЧЕСКИЕ ОБРАЗОВАНИЯ

The essay focuses on the problem of text subject, and interprets the text production of prose or verse language in Gogol's *Dead Souls*, *The Government Inspector*, *The Overcoat*. The method of the analysis is concerned with semantic poetics.

PARABASIS, LYRIC DIGRESSION,
METAPHORIC DIGRESSION,
SEMANTIC INNOVATION, PROSE
AND POEM, LAUGHTER, THE
SUBJECT (AGENT) OF DISCOURSE,
AUTOPOIETIC APPROACH AND VIEW

Его произведения, как и всякая
великая литература —
это феномен языка, а не идей.

Владимир Набоков

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Поэма в прозе: интервалы нарративного строя

Жанровое своеобразие «Мертвых душ» заключается в билатерарной организации текста, в интеракции нарративного и анарративного принципа в созидании литературного дискурса. Не случайно вызывало множества недорозумений и критических отзывов это уникальное образование. Показательно, что Гоголь, считал неизбежным подойти к проблеме с точки зрения поэтики прозы: «Я предчувствовал, что все лирические отступления в поэме будут приняты в превратном смысле [...] Виновата в этом непривычка всматриваться в постройку сочинения.» (Гоголь 1986: 242). В «постройке» писатель обращался к промежуткам, в которых текст подчиняется той модальности, которую он назвал «лирическим отступлением». В этих монологах Писателя господствует диспозиция тоски, воплощенной в интонации языковой презентации текста и высказывания о соотношении поэмы и прозы в романе. Владимир Набоков, говоря о гениальном феномене языкотворчества Гоголя, самой оригинальной инновацией признал именно интонацию отступлений. О своей компетенции переводчика по этому поводу он писал: «не имею возможности передать их интонацию» (Набоков 2010: 112).

На уровне интервалов осуществляется языковая презентация поэтического смысла и голоса субъекта дискурса. В интонации

воплощается оценка этого смысла («тоска», «видимый миру смех и незримые, неведомые ему слезы»). Эта субъектность («лирическая» модальность говорящего) обнаруживается на «выходе» дискурса, а не на «входе», так как конституируется эта субъектность в письменном акте языковой самодеятельности Писателя. У Гоголя билатерарной: дискретный принцип управляет сюжетосложением и повествованием (аспект наррации), метафорическая дигрессия — нетривиальными семантическими инновациями (языковой аспект).¹ Приведу пример из текста «Шинели».

1
Важные приемы подобной языктворческой субъектности описал Борис Эйхенбаум, излагая теорию «сказа».

Акакий: семантика прстранного имени

Читатель, наверно, помнит центральный интервал повести, а именно процедуру поисков имени Акакия Акакиевича. Выбор имени во всех других случаях имеет принципиальную значимость. И как раз потому, что имя персонажа следует воспринимать в качестве индекса смыслового потенциала данного текста, порожденного семантическими сдвигами в структуре слова.

Можно прочесть имя героя повести в качестве русскоязычного индекса греческого слова — *akakhsiox* — и учитывать, что в греческой литературе это слово является постоянным эпитетом Гермеса. Если поступить таким образом, то откроется возможность нетривиального толкования генезиса персонажа: «... произошел Акакий...» от своего языкового дубликата: *акакий* со значением 'услужливый', 'покорный', 'добрый' и от эпитета в тексте «Илиады», постоянного атрибута Гермеса — «покровителя воров на дорогах» и «проводника душ умерших» в Аид, откуда только ему позволено вернуться в царство живых, как и герою Гоголя в финале повести. У Гермеса позолоченные «башмаки», шинель в виде «хитона», волшебный «жезл», который возвращает к жизни

2
 Ср. Фрейденберг 1997, 100, 101, 166, 168. Фило-софский аспект пра-базы освещен с точки зрения теории «трансцендентальной иронии» романтиков в статье Поля де Мана «Понятие иронии» (де Ман, 1996).

спящего или умершего, подобно тому перу Акакия Акакиевича при рисовании — олицетворении — букв-«фаворитов», которые его неумолимое служение превращает в индекс живых лиц. Следует помнить, что в 1830-е гг. Гоголь читал первый перевод «Илиады»! И подчеркивал, что переводчику удалось воспроизвести в русской презентации «дух греческого языка».

Все это в плане семантических инноваций текста «Шинели» служит переосмыслению кореференций гоголевского понимания: что значит отождествление неиндифферентного присутствия в мире *со служением* как назначением человека. Странные для мира чиновников поступки Акакия Акакиевича играют роль воплощения исторически сложившейся семантической и метафорической программы этого имени в сюжетное событие.

Прием промежутка характеризует уже построение греческой комедии; его покрывает термин *парабаза*.² В интервале сценического действия выступает монолог хора, презентующий слово автора комедии. Точно так же развертывается перволичный рассказ, обращенный к читателю, в лирических отступлениях Гоголя и свидетельствующих о кризисе как жанра (сатирической характерологии), так и авторской позиции сатирика.

Гоголь всегда считался одним из самых щепетильных аналитических художников современной прозы. Мы вовсе не собираемся спорить с подобным взглядом. Необходимо однако это утверждение, справедливое по отношению к нарративной функции, рассматривать в его локальной ценности, не перенося его автоматически в плоскость метанарративной организации текста. Высказывания

повествователя не следует смешивать с организацией текста как дискурса, например, с факторами поэтической или прозаической манифестации вербального медиума, с проявлениями креативности языка вообще и поэтического языка в частности. Это соображение справедливо по отношению к любому произведению Гоголя, но особенно весомое, принципиальное значение оно приобретает, когда речь идет о «Мертвых душах», поскольку здесь Гоголь — это я постараюсь показать далее — не только совершает переключения, трансгрессию с уровня сюжетного повествования на уровень чрезвычайно креативных языковых актов словотворчества, но и, в плане так называемых «лирических отступлений», в рамках которого реализуются автопоэтические высказывания субъекта текста. К тому же прозаик сам маркирует пункты переключения, одновременно раскрывая огромный круг проблем, связанных с созданием слов, тропов, уникальных фигур персонажей, а также с понятием авторства. Если на уровне *речи* рассказчика происходит новая предикация выделенной детали, то личность, конституирующая себя в акте письма, то есть субъект лирических отступлений, называемый Писателем, дистанцирует свое гносеологическое «я» не только от мира ощущаемых реалий в плане эмпирически понятой русской действительности, но и от отраженной речи фиктивного нарратора-сатирика. Таким способом субъект текста получает возможность реализовать надэмпирическую перспективу, которую стремится обосновать при помощи анарративной жанровой организации текста поэмы. Этому измерению в произведении соответствует образ «дали» в конце «дороги», где кончается горизонтально презентуемый мир пустыни, сюжет же направляется на ось вертикального («бесконечного») измерения. Даль без измерений пространства оказывается эквивалентом

большого, нехронотопического времени, в том числе, большого времени русского языка, в том числе, поэтического. Поэтому она конкретизируется в языковом — трансэпохальном — медиуме поэмы. Даль конкретизируется на уровне вокальной презентации смысла, а именно, в зове звуков тоскливой песни. Она звучит, выступая в качестве индекса смыслового потенциала поэмы. Она соответствует «беспредельной мысли» — беспредельной, но еще не осмысленной наррацией: «Что в ней, в этой песне? Что зовет, и рыдает, и хватает за сердце?» (207). Благодаря этой транслитерации народной песни в поэме Гоголя происходит осмысление «своего поприща», авторского назначения.

В этом же пункте переворота конкретизируется также исторический аспект того текстосозидания, который служит интегрированию претекстов поэмы. На исходной стадии лежит исторический момент, когда русская речь поднимается на уровень поэтического языка, то есть — в русской народной песне. Далее русская лирическая поэзия трансформирует интонацию народной песни в модус стихотворного языка, который — в отличие от народной песни, сосредоточенной на переживании «героического» или «трагического», «радостного» или «горестного» прошлого, — «вспоминает», предвосхищает будущее в настоящем. Неотделимо от такой направленности то, что она, эта поэзия, реконструирует «необозримые пространства» не в оптических моделях, опирающихся на восприятие, воображение и фантазию, а в медиуме звучания и тональности высказываний. Речь идет о слышимых в инвокациях Писателя загадочных звуках, которые в контексте прозы Гоголя уже обретают смысловое значение. Таким образом в рамках парабазы предвещается интонация некоего, еще не гамматикализованного «высказывания». В плане повествовательного

текста «унылые» звуки-сигналы подвергаются языковой и фигуративной презентации, а в силу этого получают смысловую конкретизацию. Таким образом «лирический» голос-зов на конце дороги в сферу бесконечного оказывается индексом латентной семантической программы поэмы, а тема личного рассказа — поиском своего слова. В этом смысле можно говорить о том, что «лирические отступления» служат воспроизведению модальности народной песни в рамках прозаического дискурса. А в результате возрождения в поэме, обретают ранг литературного жанра. Вот почему молчание Писателя на самом деле оказывается весьма активным и сосредоточенным *вслушиванием* в вокальный медиум «дали». Тоска по звукам служит установкой на манифестацию новой модальности, вызванной диспозицией Писателя.

На языке гоголевской поэмы данная семантическая насыщенность звуков призвана передать ситуацию, обрисованную парадигмой признаков, обозначенных словами «горе», «унынье», «жалоба», «зов», «отклик», «укор». Они несутся «по всему лицу земли русской от моря до моря <...>». Воспроизводится в поэме тоска по звукам (как и у Пушкина) «языком сердца»: «Звуки эти вьются около моего сердца». Они служат презентации диспозиции страха и тоски как источников «тоскливой песни». ³ То есть передать не пространство, а экзистенциальную ситуированность — диспозицию индивида. Человека, затерянного в бесконечности необозримых просторов — мужика ли, барина ли (кучер Чичикова и сам Чичиков), Писателя ли; человека, для которого данное положение предстоит как *мир участного поступка* — личного, неповторимого, едичиноного. Конечно, не географическим, или социальным, или культурным пространственным образованием. Речь идет о жизненном мире поступка, порожденном внутренней

3
Аудитивная модель интонации, введенной в поэме в код прозаического языка, — интонация тоскливой диспозиции субъекта отступлений, — получает воплощение, как сознательно реализуемая интенция, в романной прозе Достоевского и (как фактор литературной антропологии) создает базовую модальность для персонального повествования. См. об этом: Ковач 2005а, а также Ковач 2005b. Анализ семантического аспекта «Записок сумасшедшего» см. Ковач 1994.

4 Гиперболическая модель детали создает основу и для «реалистического», и для «авангардистского» подходов в интерпретации прозы Гоголя, — эти два подхода были определяющими в истории ее изучения. (Сегодня — прежде всего в среде американских и немецких исследователей — мы находим уже и фигуру «постмодерного Гоголя» [Aage Hansen-Löve. Spikker], но такие попытки в сущности являются продолжением того, что делали формалисты.) Гиперболизация деталей дает теоретическую базу и для осмысления прозы как анарративного гротеска, — примерами такого осмысления могут служить работы Эйхенбаума и Тынянова, связанные с морфологическим анализом произведений. Подобного рода теоретический подход дополняет и углубляет известная книга Андрея Белого (см.: Белый 1934). К морфологической модели прозы позже добавляются историческая и генетическая. Последняя на место гиперболы ставит мифопоэтический символизм, но не вносит изменений в методику анализа; правда, детали она реконструирует не в синтаксическом, а в →

речью персонажа. Мир личного поступка актуализируется в не-городе; его пространственная метафора есть Дорога и несущаяся по ней Тройка. Перед нами уникальный локус молчания голосов «мертвых душ» и внимания к собственной внутренней речи — то у Чичикова, то у Писателя. В понимании Гоголя жизнь — это не просто действительность, а «настоящая жизнь», содержание которой умножено благодаря самопониманию индивида. Таким образом, в лирических отступлениях Гоголь не только воспроизводит интонацию народной песни, но и переводит ее на язык художественной прозы.

Сказанное выше позволяет сделать вывод: функция лирических отступлений может быть понята как транснарративный метод, который дополняет эпическое повествование персональным дискурсом, реализующим историю становления в автора. Парабазы — прием отклонения от речи рассказчика о персонажах и обращения к читателю — как раз и демонстрируют этот дискурс. Читатель втянут в мир, в котором становится свидетелем того, как рассказчик обретает свой язык, выходящий за пределы так называемого «реалистического» (в те времена величаемого «натуралистическим») образа речи. Эта дополняющая функция и обуславливает необходимость нового жанрового определения: поэма. Конститутивную, для поэтики произведения, роль нового жанрового обозначения Гоголь считал настолько важной, что вынес его в заголовок произведения и на обложку книги.

Повествовательная нейтрализация и гиперболизация деталей

Гоголевский рассказчик, дробя предмет повествования на элементарные составные части, тем самым дестабилизирует цельность

индивида и вещей. Причем делает это, гиперболизируя детали внешних проявлений объекта:⁴ извлекая компонент из данной — видимой — неполной цельности и перенося в новый контекст (например, часть тела или предмета или одежды — в мир действия и языка), ставит их в ряд все более мелких деталей. Таким способом — моделируя бесконечность «частиц бытия» (Пушкин) — он утверждает равноценность детали и целого и даже взаимозаменяемость их. Но, подчеркну, не в смысле протяженности или формы, а на основе словесных и фигуральных значений, порождающих смысловую модель объекта, его аспекта или компонента, обозначенного посредством прозаического языка повествования. Таким способом детализации и гиперболизации рассказчик не только разлагает вещь или человека на части, на элементы, но — соединяя их в дискретный ряд прозаической упорядоченности — тем самым раскрывает их особенный, неуловимый вне наррации субъектный статус: *активную роль части в действиях, словах и истории литературного персонажа*. В прозе деталь участный, событийный компонент сюжета и в то же время атрибут персонажа.

В прозе Гоголя роль детали презентуется в плане взаимообусловленности трех функций, а именно: пространственной, сюжетной

→ парадигматическом ряду — в пространстве и в текстовом пространстве (Топоров 1995). Самый значительный представитель историко-семиотической модели — Юрий Лотман, который пространственные парадигмы деталей раскрывает не через реализацию одного (языково-семантического или мифопоэтического) кода, а во взаимодействии нескольких кодов, исторически сложившихся и генерирующих друг друга (напр., в интеракции театрального пространства, социокультурного пространства и географического пространства, как в системе чередования кодов, генерирующих пространство литературного текста, что равнозначно столкновению моделирующего влияния генерирования природного, городского и художественного пространства с системами их правил (Лотман 1968). Путь от гиперболы до культурной модели открывает для литературного анализа богатейшие, неопределимые возможности, прежде всего в обособлении дегероизации литературного героя, в понимании образа «маленького человека» или пускai насекомого у Кафки. Однако, даже несмотря на это, →

→ подобный метод так и не пролил свет на субъектный статус созданного таким образом нового индивидуума прозы, на позиционированность частичной субстанции, противопоставленной тотальности, и субъекта, понимаемого как деятельная часть индивида. Объяснить это можно как раз тем, что акцентирование доминантной роли нарративной аналитики затруднило выявление мета- и транснарративных текстовых единиц, роли «лирических отступлений». То есть мы так и не получили удовлетворительного ответа на основополагающий вопрос: почему все-таки этот роман — поэма? Распространенный ответ, что автор-де «потерпел здесь фиаско» как художник, риторикой «учительской» риторикой сам разрушил свое гениальное аналитическое сооружение, говорит не столько о дискредитации Гоголя, сколько об инертности теоретической мысли, часто о ее методологическом уклонении от ответа, что предсказал сам писатель (Гоголь 1986: 242).

и семантической. Рассмотрим, к примеру, повесть «Нос» ибо текстопорождение в гротеске сознательно обнажает приемы нейтрализации объектов восприятия (образов, «видов») при помощи повествовательной детализации.

В известном рассказе Гоголь заменяет фигуру майора Ковалева сначала его носом, затем — едва заметным на его носу прыщиком, и, наконец, отсутствием того и другого: в результате трехступенчатого (отрицание части частью) отрицания он заменяет лицо персонажа чем-то, имитирующим ноль, то есть пустым местом. Параллельно с этой операцией каждая из отрицаемых частей — каждая по отдельности! — обретает индивидуальность и начинает жить собственной жизнью, но жить — вместо лица, в мире личных, самостоятельных поступков. Однако подобная тематизация проявлений детали осуществляется не на основе ее зримой-пространственной формы, но на основе семантического потенциала ее имени, то есть не через нос как часть тела, отсутствующую на лице, но через превращение ее знака, общего названия «нос», в имя собственное: «господин» Нос! Референтность нового имени отсылает уже не к какому-то свойству или черте характера (карьеризм, или высокомерие, или жажда власти, или сексуальное влечение), но к поведению некоего совершающего самостоятельные поступки, самостоятельно передвигающегося существа, то есть к своеобразной субстанции.

Пространственное скукоживание майора Ковалева начинается обезображиванием лица, утратой носа, а вместе с ним — знаков карьерного статуса (мундир с расшитым золотом воротником, шпага, шинель, блестящие пуговицы, погоны): «вместо носа совершенно гладкое место», «он увидел вместо довольно недурного и умеренного носа преглупое, ровное и гладкое место». И воскликнул: «Хоть

бы уже что-нибудь было вместо носа, а то ничего!» (Гоголь 1984: 43). Роль телесного, ментального и социального наличествования осмысливается через посредство семантики — «пустое место, ничего».

Нос — после его исчезновения — появляется в церкви, там Ковалев «встречается» с ним — и слышит: «Я сам по себе. Притом между нами не может быть никаких тесных отношений», (там же, 45). Но это другое «я», как полагает Гоголь, и есть «внутренний человек», то есть субъект, «я сам по себе», а не то, чем я «кажусь» в плане социальных репрезентаций, — и поступки его совсем иные, не те, которых ждет от него Ковалев («Вы должны знать свое место», там же, 44). Двойник с человеческим лицом, говорящий: «Я — это я», — то есть двойник того, кто говорит: «Я тот, кто я есть», — находит «свое место» не в департаменте, а в церкви, где молится о своей душе: «Сказавши это, нос отвернулся и продолжал молиться» (там же, 45). Когда коллежский ассессор, придя в редакцию газеты, отнимает с лица платок, сторонний созерцатель видит «место, совершенно гладкое, как будто бы только что выпеченный блин» (там же, 50). А поскольку отрезанный нос обнаружен в хлебе цирюльником, человеком, который «ухаживает» за лицом, то между жертвенным хлебом и куличом, символизирующим воскресение, нетрудно увидеть воплощение библейской метафоры («Я есмь хлеб жизни». Иоанн, VI, 35). Неслучайно нос, появляющийся в момент разрезания хлеба, отправляется к собору на Вознесенском проспекте.

Как мы видим, с помощью дискретной повествовательной детализации рассказчик у Гоголя расшатывает — нейтрализует — то мнимое (пространственное) единство, которое предлагает зрению эстетический опыт, то есть некий абсолют, художественный образ «прекрасного» или «безобразного» человека. И таким

5
 Черт у Гоголя — не могучий падший ангел и не хитрый искуситель, не Мефистофель и не Люцифер. Это просто «мелкий бес», существо без свойств. Точнее, у него есть одна-единственная пугающая черта: он неузнаваем. Его обыденную, банальную демоническую власть и взаимосвязь его форм с мировоззрением Гоголя исчерпывающе и пластично показывает в своей работе «Гоголь и черт» Мережковский (Мережковский 1905).

6
 См.: «Русь! Русь! Вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу: бедно, разбросанно и неприятно в тебе, не развеселят, не испугают взоров дерзкие дива природы, венчанные дерзкими дивами искусства» (207). И вот одно эмоциональное восклицание из его публицистики: писатель поражен и подавлен унылым однообразием увиденного, бесприятностью пространств «и грустной песней, несущейся по всему лицу земли русской от моря до моря <...> ему кажется, что будто все, что ни есть в ней, от предмета одушевленного до бездушного, вперило на него глаза свои и чего-то ждет →

образом преобразует компоненты эстетической кажимости эмпирической реальности в цепочки зафиксированных в нарративной форме деталей; эти цепочки, ярко высвечивая внутреннюю бесконечность детали, заставляют нас особенно интенсивно ощущать отсутствие не только невидимого целого, но и единства и неповторимости лица, власть раздутого до демонических масштабов Ничто — «пошлого» и «безразличного». Именно в отсутствии признака Гоголь видит источник зла, называемого в его произведениях «чертом», «сатаной». ⁵ Нейтрализация, осуществленная через детализацию, на месте видимых пространственных элементов вскрывает невидимое зрению событие — в этих точках и вступает в действие тот метод фикции, который мы обычно называем «гоголевской фантастикой». В «фантастическом» мире — благодаря нейтрализации и гиперболизации деталей, гасящих значение друг друга — «натуральные» единицы видимой пространственности преобразуются в манифестации способа проявления события, в сюжетобразующие факторы. В этом сюжете вырисовывается лишенный всяких престижных признаков недоступный глазам «внутренний человек», нарративная модель субъекта самопонимания. Таким путем транспонируется пространственная-оптическая модель человека в план временной последовательности его языкового — дискретного — присутствия в мире: объект, ощутимый для органов восприятия, заменяется историей этого объекта, рассказанной в повествовательном тексте, который — в качестве языковой модели мира — служит выявлению смысла данной истории.

Тональность поэмотворческого дискурса

В свете сказанного становится понятной мысль Гоголя, в соответствии с которой лишь нейтрализация, дополняющая

гиперболизацию, способствует осмыслению отсутствия целого. В художественной прозе этот метод имеет особое назначение: он служит стимуляции работы мысли, побуждая интеллект к большим усилиям, к творчеству, в том числе, языковому.

«Почти у всех писателей, которые не лишены творчества, есть способность, которую я не назову воображением, способность представлять предметы отсутствующие так живо, как бы они были пред нашими глазами. Способность эта действует в нас только тогда, когда мы отделимся от предметов, которые описываем» (Гоголь 1996b: 319 — 320).

Эта повторяющаяся, как рефрен, мысль об отдалении, о дистанции обретает форму в удалении, следующем за гиперболизацией мелочей, в образе гоголевской «дали»,⁶ которая становится постоянным элементом в текстах лирических отступлений, критических статей и «Авторской исповеди». Для того, чтобы передать не только видение, охватывающее всю «Русь», великой перспективы, которая позволяет охватить взглядом всю русскую землю — от моря до моря («Тарас Бульба», «О малороссийских песнях») или от Луны до Земли («Записки сумасшедшего»), но и наличное бытие в ней. Гоголь воспроизводит, в рамках языка прозы, лирическую перспективу ломоносовской оды. Продумаем еще раз связь важнейших работ Гоголя, относящихся к этому кругу проблем («В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность», а также «О лиризме наших поэтов»), с поэтикой «Мертвых душ».

Уходящий корнями в тональность народной песни ломоносовский лиризм — лиризм пророческий, он показывает, средствами специализации большого времени. Далекое, неэмпирическое пространство, «необозримую даль» этот лиризм характеризует лишь

→ от него <...> Мне и донныне кажется то же. Я до сих пор не могу выносить тех заунывных, раздражающих звуков нашей песни, которая стремится по всем беспредельным русским пространствам. Звуки эти выются около моего сердца» (Гоголь 1986: 243). Гоголь здесь однозначно говорит о том, что субъект поэмы рождается тогда, когда тональность народной песни становится фактором его собственного языка, уже не как самовыражение «народа», а собственный дискурс подавленности и тоски творческого субъекта художественной прозы.

7
Заметим: славянский мифический образ земли лишен глаз, как об этом свидетельствует «Вий».

не поддающимися разуму контурами и размерами ее границ, как свободное от деталей, незаполненное объектами пространство, то есть как открытое пространство грядущих действий, еще не ставшее местом человеческого поступка, наличного бытия. Ни детали, ни вещи — только «контуры» и «точки» составляют набор компонентов перспективной поэтики Ломоносова. Однако самое главное заключается в том, что Гоголь открывает перед читателем не только перспективы видимой бесприютности, но и историю зреющего в ней грядущего слова, которую влечет за собой звучание — голос Земли.⁷ Этот не воспринимаемый слухом, но побуждающий вслушиваться в него «голос» доносит до авторского восприятия диспозицию — диспозицию страха и тоски. На основе народной песни есть возможность отождествить этот эмпирически непостижимый, но несомненно сигнализирующий голос. Зовущим, призывающим он становится благодаря тому, что трансформируется через поэтический строй, присущий текстам русской лирической поэзии, то есть обретает тот способ бытия, который знаком читателю по творчеству Ломоносова, Державина, Пушкина, Лермонтова, Некрасова. Предлагаемая для чтения среда звучания. Текст «заунывных, раздирающих звуков нашей песни», уже сообщает этой протяжной, элегической интонации значение, то есть преобразует ее в отсылку, которая указывает на диспозицию какого-либо — пока недоступного или несвершенного действия, — это ее референциальное отношение. Пространственное единство видимого мира почти никак не меняется на протяжении столетий — вплоть до Петра I, до появления лирической поэзии. Однако с Ломоносовым — благодаря его поэтическому творчеству в лирическом регистре русского языка начинается выработка *специализации временного присутствия*, его абсолютно

оригинальной культурной модели. Этому уже у самого Ломоносова способствует соединение поэтики народной песни и библейского стиля и метафорики.

Метафорическая семантика детали

В свете сказанного, вероятно, уже становится очевидным, что подчеркнуть в способе видения и в способе письма Гоголя аналитическую доминантность подробностей — этого с методологической точки зрения недостаточно; по крайней мере столь же существенной является точка зрения, имеющая в виду бесконечность «зовущего» целого и, на его горизонте, духовное бытие — как способ существующего в пространстве и времени языкового (поэтического, культурного и сакрального) наличного бытия. Тем более что последнее (то есть видимое: географические, еще не заполненные «пустые пространства») Гоголь считает манифестацией времени. Что предполагает реальное существование родной земли, которая понимается отнюдь не только в мифологическом или славянофильском смысле, но и в смысле историческом, то есть как русская земля, «Русь» большого времени (не Россия как государственное образование). При таком подходе возникает возможность объяснить метафорическое воспроизведение этой земли в качестве несущейся тройки, своего рода крылатой колесницы, которая демонстрирует превращение земли в носителя души, а душевной действительности — в духовную. В ходе всех этих трансформаций большая роль отводится гоголевским метафорам, опирающимся на взаимодействие земли и дерева. Важнейшим моментом здесь становится то, что роли субъекта и вещи меняются местами: описанный в повествовании объект (раскрытое в деталях пространство) наделяется функцией повествующего

субъекта: каждый элемент пространства, представляющего пустоту, обретает деятельную модальность:

*<...> летят версты, летят навстречу купцы на облучках своих
кибиток, летит с обеих сторон лес с темными строями елей
и сосен, топорным стуком и вороньим криком, летит вся дорога
невесть куда в пропадающую даль <...> (232).*

Писатель создает образ стремительно проносящихся «вещей» именно для того, чтобы сделать невозможным установить различительный признак между ними, чтобы детали эти мы оценивали не на основе объема, занимаемого ими в пространстве, а на основе их глубины, то есть в плане темпоральности, их онтогенеза и исторического бытия. В быстром мельканье кажется страшным то, что в нем «не успевает означиться пропадающий предмет, — только небо над головою [...]». Далекая перспектива, таким образом, — небо, откуда внутренняя структура созерцаемых предметов уже не видна, но зато очень четко видна текстура вещей, проявляющаяся в их взаимодействии. Здесь получает возможность проявиться бытие вещей, точнее, их присутствие в мире человеческой деятельности. Материальный компонент превращается в «живой факт», в действующую — действующую даже вместо человека — вещь, из технического средства превращается в знак поступка, в отпечаток субъективного наличествования. Не в пространстве, а в жизни. Далекая перспектива, открывающаяся не оптически, а через посредство письменного дискурса поэмы с его смысловым потенциалом, пресуществляется в языковом медиуме в органон трансцензуса материального в духовное, а духовного в ценностное, воплощаясь в песне, поэзии, поэме, прозе и т.д. Подобным

же образом исключаются индивидуальные различия, когда речь идет о внешности Чичикова:

В бричке сидел господин, не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок, нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так чтобы слишком молод (6).

8
Детальный мифопоэтический анализ принадлежит В.Н. Топорову («Апология Плюшкина», 1995).

Соответствующим образом нейтрализация имеет место и в описании брички Чичикова. Суть здесь, по Гоголю, в том, что на основе внешних признаков — относящихся к детали или к персонажу в целом — невозможно сделать вывод ни относительно свойств человека, ни тем более относительно его бытийной ситуации. У видимых деталей и у видимой фигуры должен быть некий иной аспект, который раскрывается только при формировании далекой, временной перспективы, т.е. событийное воплощение. Этому соответствует (пока еще) «невидимая история» Чичикова, ее полный сюжет, ожидающий своей реализации, или, точнее, повествование автора, занятого изучением обстоятельств создания этой истории. У автора тоже должна быть *своя история*: она поведет от момента выделения и заострения деталей к созданию их истории, переходу от наррации к жанру поэмы. Этим двум сюжетам отвечает метафора Дороги, по которой «идут, взявшись за руки», автор и его герой. Двигаясь по этой беспредельной дороге, человек, кажущийся «лишенным свойств», обретает статус субъекта, вырастает в романного героя, рассказчик же — в автора поэмы.

По поводу Плюшкина: о смысле скупости

Прежде чем рассказать эту историю, Гоголь направляет своего героя к Плюшкину.⁸ Во время визита Плюшкин претерпевает

радикальную трансформацию, которую Гоголь осмысливает как ситуацию со «старым» рыдваном. Почему именно к Плюшкину, встречей с которым завершается пикарескный сюжет — скупка «душ» и их сведение в один список. Затем во внутренней речи читающего Чичикова начинается ревизия этого списка: каждому имени умерших крестьян он присваивает фиктивную историю. Следовательно, прекращая влияние языка скупки Чичиков переходит на язык наррации. Гоголь на примере Плюшкина производит прием редукции: стяжения человеческого явления до пространственного минимума. Метафора такого образа бытия — скупец, символически выражающий впустую потраченное время. В коллекции «мертвых душ» его фигура, пространство, заполненное его деятельностью, образуют ту сферу, где вещи из категории «мертвых» деталей переходят в категорию «души». То есть сферу, где Гоголь-прозаик приостанавливает действие понятийного упорядочения видимых форм (детализацию и гиперболизацию) и создает возможность указанного перевоплощения, что влечет за собой, на уровне языковой креативности, интеракцию знаков живого и неживого фактора действительности: языком «мертвых» он описывает мир «живых» и, наоборот, языком живых — мир мертвых. Тем самым, кстати говоря, он обновляет и сам язык повествовательной прозы, и жест этот обозначает понятием «поэма».

У Плюшкина нет детально рассказанной, нет сюжетообразующей биографии. Она завершена до начала сюжета приключений Чичикова и его визита у Плюшкина. Анализируя его жизнь, Гоголь сосредоточен не на судьбе, а на экзистенциальной ситуации, на значении конца; в его понимании событие — не жизнь Плюшкина, а финал ее, конец старости — в том пункте, где он в последний момент своим действием, то есть фиксированием имен

умерших крестьян на бумаге, транспортирует «души» и «вещи» в иное пространство, а именно в план письменного текста.

В отличие от персонажей, характеризующихся определением «мертвые», Плюшкин сам едва присутствует в мире, хотя еще и не умер: он «сейчас» совершает шаг, который перенесет его из мира тех, кто здесь, в мир тех, кто уже Там. Молодой Плюшкин — экономайстер; старый — скряга. Его образ ориентирован не на присутствие в пространстве, а на значение имени: на сокращающееся, усыхающее существование. Все то, что накоплено экономной молодостью и деятельной зрелостью, в пограничной ситуации «старости» — в исконной точке соприкосновения Ничто и «всего, что только есть» (исконного) — обретает новое значение.

Мир Плюшкина открывается глазам Чичикова как царство распада и разложения. Рассказчик, прибегая к средствам пространственной детализации, заполняя срезы открывающегося на протяжении дороги пространства, моделирует упадок, распад на всех онтологических уровнях. Каковыми являются: лес, сад, деревня и дом. В то же время, размещая эти срезы в один дискретный ряд, рассказчик вносит в них сюжетный и исторический аспект, указывая на возможность некоего своеобразного единства: онтогенез неорганического, органического, обработанного, образованного, упорядоченного и потребляемого способов бытия. Это — одна систематизация.

Другая систематизация, временная, направлена не на структуру построек, не на дом, балкон, деревню, усадьбу, комнату, а на находящиеся в них вещи, от самых маленьких лоскутков бумаги и перышка до солнечного луча. Вещи громоздятся грудой в углу комнаты. И это — тот новый способ присутствия, который не систематизирован в пространстве — ни по законам природы,

ни по принципу творчества. Не представляя ни «живописного зрелища» (фигуры), ни «живописного беспорядка» (свободы).

«Живописность» природной и сконструированной («архитектурной»), свободной и строгой, равно как и экономной и упорядоченной среды — здесь все в равной мере иррелевантно. Возбужденное всем этим «острое внимание» рассказчика относится уже к прошлому, к «безвозвратной юности». Его сегодняшнее внимание направлено на представляющую «унылую картину», когда-то живописную, а теперь уже распадающуюся на части, разлагающуюся действительность, которая, по всей видимости, лишена какого бы то ни было деятельного присутствия, а потому и порядка.

В то время как обостренное внимание молодого рассказчика (согласно его воспоминанию) позволяет, отгалкиваясь от строгого порядка в хозяйстве, сделать вывод о некоей господствующей человеческой черте («страсти»); его же в настоящий момент характеризует не участный, «погасший взгляд». «Унылую картину» видимого мира создают проекции направленного на поверхность, на форму взгляда: на самом деле, «уныл» не столько изображаемый мир, сколько «унылый», равнодушный взгляд, управляющий этим восприятием и изображением. Так становится бревном соринка в чужом глазу. Несомненно, здесь налицо недостаток нарративного самоосмысления. Этот дефицит и хочет преодолеть выступающий в роли автора, вспоминающий свою молодость рассказчик, — преодолеть кризис повествовательной компетенции, пересмотреть собственную нарративную технику. Лирические отступления как раз и демонстрируют эту внутреннюю борьбу голосов в плане внутренней речи, которая ведется за формирование некоего нового способа письма, — и в короткое

время становится интенцией лирических отступлений. Этот поставленный целью способ письма предполагает такое творчество, такую «красоту», какую

<...> не выдумать ни природе, ни искусству, но как бывает только тогда, когда они соединяются вместе; когда по нагроможденному, часто без толку, труду человека пройдет окончательным резцом своим природа, облежит тяжелые массы, уничтожит грубо-ощутительную правильность и нищенские прорехи, сквозь которые проглядывает нескрытый, нагой план, и даст чудную теплоту всему, что создано в хладе размеренной чистоты и опрятности (106).

Вот почему Гоголь ведет бричку Чичикова к усадьбе кружным окольным путем. Создавая сначала «унылую картину» деревни, затем давая зрелище «одичавшей, буйной растительности» за околицей деревни, образ «картинного запустения». Таким образом, предпринимательское путешествие Чичикова ведет его из пространства «мертвых душ», из города — на равнину, на большую Дорогу. Большая Дорога, однако, уже не место пространственного движения, но фактор, регулирующий это движение, независимый от воли персонажа, некая воля высшего, чем любая страсть, порядка, проявление «настоящей жизни». Совершив этот крюк, Чичиков подъезжает к «дому» Плюшкина, представляющему «печальное» зрелище. После нейтрализации форм живописного порядка и живописного беспорядка Гоголю приходится создать и форму «тоски», настаивающей и самого рассказчика. Живую картину тоски воплощает душа, в наибольшей степени кажущаяся «мертвой», наиболее съезжившаяся экзистенция, скряга, само себя съедающее богатство.

Не хватает тут ни витальной живости леса, ни образа деревни, в которой господствует строгий порядок. С точки зрения старика Плюшкина, то и другое «съежилось», то и другое — лишь бледное проявление теряющихся в прошлом действий. Превращение порядка вещей в груды бесполезного хлама образует пространственную схему проглядывающей за зрелищем комнаты истории. Таков, например, след «славной», но давно уже умершей жены, о которой нам не узнать практически ничего, за исключением, может быть, одной детали: она была «ключницей» в этой усадьбе. В куче хлама супругу Плюшкина заменяет графинчик с «ликерчиком»: «Еще покойница делала», — продолжал Плюшкин: «мошенница-ключница совсем было его забросила и даже не закупила, каналья!» (117).

Однако в результате метафорического переосмысления эта деталь также освещается по-новому, и графинчик, как и все прочие предметы в куче хлама, обретает статус одного из самых драгоценных сокровищ среди накопленных «богатств». Ключник, ключница — хранитель(ница) сокровищницы, то есть «клада»; в русском языке в слове «кладовая» слышится корень «клад», то есть закопанные глубоко в земле или иным образом спрятанные драгоценности; как метафора же «клад» может выступать символом души, особенно в христианском восприятии, где он представляет «Царство Божие», и человеческое «сердце», — такое толкование тем более может иметь под собой основание, что собранный и оберегаемый Плюшкиным «тайный клад» встает перед нами уникальной метафорой «мертвых душ». Ведь душа в этом толковании — бессмертна. После прекращения биологической жизни душа — говоря иносказательно — находится в другом месте. Например, в кувшине (графинчике). Помещенная в нем и ревниво

оберегаемая жидкость — не только продукт деятельности рачительной хозяйки, но и способ посюстороннего присутствия «покойницы» после кончины. Потому и происходит следующее: Плюшкин, хотя и собирался угостить Чичикова «ликерчиком», но явно обрадовался, когда гость отклонил угощение: «ликерчик» можно было и дальше хранить в этой странной сокровищнице.

Для Плюшкина, выступающего в роли ключника, все другие люди — «бездельники», то есть потребители, а потому они заведомо обречены на не деятельное существование («да ведь они все воришки», 117). И это относится не только к дворне: сюда он причисляет и гостей, и вообще всех; исключение делает только для Чичикова.

«Пили уже и ели» — сказал Плюшкин. «Да, конечно, хорошего общества человека хоть где узнаешь: он и не ест, а сыт; а как эдакой какой-нибудь воришка, да его сколько ни корми...» (117).

Но поскольку «бездельник» — для него синоним «воришки», то еда и питье в его глазах выглядят таким занятием, которое равнозначно пустому времяпрепровождению; он видит тут такую модель жизни, которая пожирает самое себя, бессмысленно растрачивая жизненное время. Удовлетворение чисто биологической потребности ведет лишь к пространственному умножению плоти и к сокращению жизненного времени. Альтернативное действие — сокращение пространственного существования: ведь воришка обкрадывает другого, тогда как скупой — самого себя. Поэтому Плюшкин в бытность свою рачительным хозяином и мог напоминать паука, самка которого (у некоторых видов) после спаривания пожирает самца. «Одинокая жизнь дала сытную пищу

скупоści, которая, как известно, имеет волчий голод и чем более пожирает, тем становится ненасытнее...» (111).

Что же касается старика Плюшкина, то Гоголь, имея в виду бегающие глаза фигуры, сравнивает его с мышью, тем самым обозначая в нем такое качество, как напряженное, тревожное внимание. Но ход времени в нарративной проекции приводит паука-одиночество ко все более интенсивному потреблению и тем самым создает своего рода добавочный смысл: пространственное сокращение, «сжеживание» жизни сопровождается разбуханием жизненного времени, сокращение, усыхание одиночества прямо пропорционально числу купленных душ. У Плюшкина — больше всего таких душ, сведенных лишь к духовному присутствию: он «<...> всех их списал на особую бумажку». Список этот, вместе с пометками Плюшкина, Чичиков переносит в купчую крепость. Но позже, когда он перечитывает бумагу, и помещики, которые передали ему эти имена, так и перечисленные мужики являются перед ним в новом свете, под углом модуса активного присутствия, и связанные с именами пометки получают вторичную, референциальную функцию.

«Когда взглянул он потом на эти листики, на мужиков, которые, точно, были когда-то мужиками <...>, какое-то странное, непонятное ему самому чувство овладело им. Каждая из записочек как будто имела какой-то особенный характер, и чрез то как будто бы самые мужики получали свой собственный характер. <...> ни одно из похвальных качеств мужика не было пропущено <...>» (126).

Размышляя над именами и связанными с ними деталями (над новой их референтностью), Чичиков меняет свою диспозицию: идею предпринимательского интереса вытесняет новая

заинтересованность, интенция человеческого интереса; но интерес этот относится уже не к «мертвым душам»: он пробужден действиями, которые наполняют жизнь этих «душ». За именами теперь встает не «количество душ», но индивидуальные, неповторимые жизненные истории — вследствие того, что у Чичикова, под влиянием имен и их характеристик, просыпается потребность повествования:

Григорий Доезжай-не-доедешь! Ты что был за человек? Извозом ли промышлял и, заведши тройку и рогожную кибитку, отрекся навеки от дому <...> (128).

Таким образом, место имен «мертвых душ» заполняет «сказ» Чичикова, в котором — на основе значения имени — реконструируется та или иная жизнь, структура которой представляет индивидуальный, неповторимый характер присутствия, способный вынести на поверхность «историю души» и целокупный образ человека.

Максим Телятников, сапожник! Хе, сапожник! пьян, как сапожник, говорит пословица. Знаю, знаю тебя, голубчик; если хочешь, всю историю твою расскажу <...>» (127).

Смотря долго на имена их, он умилился духом и, вздохнувши, произнес: «Батюшки мои, сколько вас здесь напичкано! что вы, сердечные мои, подельвали на веку своем? как перебивались?» (127).

Таким образом, Чичиков из скупщика «мертвых душ» пресуществляется в субъект рассказчика историй жизни «живых душ».

И тем самым вытесняет из роли нарратора фиктивного автора-рассказчика. Вследствие чего последний также меняет свой статус и в своих высказываниях обращается к вопросам метаязыка повествования, в том числе — к проблеме отношений между автором, героем и читаем. Этим объясняется то, что седьмая глава, которая следует за описанием визита к Плюшкину и в которой говорится о том, как Чичиков сам становится рассказчиком, открывается тем, что рассказчик представляется как Писатель и посвящает читателя в трудности авторства.

«Меткое слово» в поэме

Аутентичный статус слова в поэме обеспечивается не предикативной функцией знака в нарративной системе, а его кореферентной соотносительностью с другими словами, составляющими уникальный дискурс в прозе. Говоря о Пушкине Гоголь выразился следующим образом: «В его слове бездна пространства».

Проверим этот постулат на примере *Дороги*. Она указывает, с одной стороны, на пространственный континуум путешествия Чичикова, с другой — на путь автора к поэмогенному слову, презентующий пресуществления: как оно «из улицы попадает в книгу». Трансформация дороги из пространственного феномена в словесный, то есть формирование уникального значения этого понятия, опирается на переименование вещных сущностей, составляющих его основу. Городская булыжная мостовая переходит в провинциальную, выложенную из бревен, затем в проселочную, грунтовую, затем уходит в «необозримые пространства». В соответствии со сменой вариантов Дороги тройка, ехавшая в горизонтальном направлении, поднимается в воздух, летит в среде «неземных путей». Булыжное и бревенчатое покрытие вынуждает

экипаж подпрыгивать, взлетать, и происходит это в две стадии. Один из этимонов слова «дорога» — корень, обнаруживаемый в глаголе «дёргать», который представляет собой семантическую модель движения то вверх, то вниз, в отличие от понятий, означающих движение в грязь, в трясину, погружение, увязание. Дергание, тряска переходит в укачивание, когда с дороги, выложенной бревнами, экипаж съезжает на грунтовую дорогу. Тут герой пространства, путешествующий Чичиков, засыпает, зато пробуждается к активности герой словесной сферы, Автор, чему соответствует активное самосознание языкового субъекта, подспудно присутствующего в повествователе. И тут начинается путь слова «из улицы» «в книгу». С этого момента не повествователь рассказывает о перипетиях путешествия героя, но Дорога, становясь языковым субъектом, ведет за собой «рассказчика», то есть отменяет его функцию: субъект лирических отступлений уже не излагает сюжет, а творит образ Писателя. Таким образом, Дорога — метафора творческой истории, но не сюжетного плана описываемых походов Чичикова. Речь идет о поэтической функции языка, выходящая за пределы функции повествовательной; речь идет о становлении субъекта языкового творчества⁹ — не речи героя или повествователя, но языка поэмы в рамках художественной прозы.

Опираясь на перспективу автопоэтических текстов, раскрывающих трудности и радости творческой истории, читатель должен вернуться к переосмыслению деталей, в котором частичные цельности или пускай фрагменты (четвертка бумаги, гусиное перо) пространственной модели будут дополнены их неповторимой историей, то есть моделью их темпорального существования. В плане языкового произведения пространственное измерение

9 Становление субъектом Иван Верч считает основным художественным событием, воплощающимся в письменном языковом творчестве писателя. Поскольку свершение этого поступка способствует конституции субъекта высказывания в искусстве слова, литературный дискурс может быть осмыслен в качестве метапоэтического акта в рамках «литературной этики». (Верч, 2016)

деталей (т.н. образ) восполняется семантикой продуктивной метафоры, а тем самым открывается возможность «прочитать» смысл вневизуального аспекта объекта.

Дерево на земле и дерево на лице

Путь из города к поместью Плюшкина, как я уже говорил, ведет через царство камня, дерева и земли. В то же время названия их, двигаясь к слову, преобразуют описываемый предмет в автономную вещь, и она предстает перед нами не созерцаемым предметом, обладающим материальностью и формой, но такой сущностью, которая обладает значением и отсылает к какому-либо действию. Для созерцающего и размышляющего путника (Чичиков), для рассказчика, называющего вещи, и для читателя у нее, этой сущности, есть не только образ, но и значение. Поскольку путь Чичикова ведет из города, из пространства «мертвых душ», в деревню, а оттуда — в «замок» Плюшкина, включая в себя и переход через царство деревень, садов и лесов, Гоголь находит возможность вернуть вещам их онтологический статус, дестабилизированный в процессе детализации. Так, например, возвращая вещьность бревну — и двигаясь при этом в направлении, противоположном истории средства, то есть создавая его память, — он показывает дерево и на уровне сада и леса. В ходе этого он регенерирует имена вещи, вследствие чего может заставлять вещи действовать в качестве знаков действия: в рукотворном мире органическое, лесное существо, в пространстве воссоздания, в саду оно (дерево) появляется как метафора роста, метафора устремляющейся вверх, из земной жизни в духовную. Сад для человека — самая древняя единица пространства, а вместе с тем — ценность с метафоризированным значением сокровища. Мертвое дерево, погруженное в землю бревно с течением

времени трансформируется в камень — человек направляет вещь, по пути ее превращения в средство, к дегенерации, в ходе которой эта вещь утратит свой бытийный статус. Но одновременно обретет признаки объекта человеческого действия — она, так сказать, сотрется, потускнеет и сама двинется по пути дегенерации. Вот почему у Плюшкина лицо — «деревянное» (115, 118). Но это «дерево» находится не в пространстве, а в языке, в тексте Гоголя, где оно связано с дорогой, — ведь как определение оно характеризует и лицо, и дорогу. Можно сказать: оно обозначает конец земного пути, что применительно к человеку будет обозначать носителя «съежившейся» жизни, «старика». Все единицы мира действий «старика» — очень старые, определение для них — «древние». Комната Плюшкина предстает перед нами кучей хлама, копившегося на полу со времен его молодости. Если в случае с Ковалевым лицо, на мгновение занимающее место носа, погружено в метафорику хлеба, а метафорика эта может быть сведена к притче о пшеничном зерне, колосе и земле, то место, занимаемое лицом Плюшкина, метафорическая дигрессия заполняет новыми значениями, носителями которых являются предметы. Таким образом, сваленные в кучу на полу комнаты предметы образуют образные копии витальности, отсутствующей на деревянном лице Плюшкина, как древние манифестации «жизнеспособности». Нарративное деревянное лицо, подобно русским иконам, является не изображением внешнего вида человека, а отсылкой к смыслу, «идее» его бытия в настоящем. Куча вещей — личностная коллекция индексов, охватывающая всю его жизнь: здесь он, субъект скарденности, сосредотачивает — «скукоживает» в одну точку — весь потенциал значений своего экстенсивного пространственного бытия в настоящем, пространственные отпечатки всех своих поступков.

Отсюда, очевидно, можно вывести и его кличку: Заплатанной. Но семантика слова тут та же, что и в случае с атрибутами Ковалева: «заплата», «плоский», «платок» (что выказывает родство и с именем Плюшкина: «плюш», французское «pluche», итальянское «peluzzo», то есть «мягкий, пух», латинское «pilus», волос). Плюшка — пасхальное печенье в форме птицы. «Совершенно ровное место» (в повести «Нос») и «деревянное» лицо, свидетельствующее о полном отсутствии эмоциональной мимики, — и тут, и там находит выражение, с целью развертывания упомянутого выше потенциала значений, семантика и метафорика дерева. В соответствии со стадиями старения усугубляются — в проецируемых на лицо вещных знаках — свойства дерева. Это умножение, происходящее в противовес скукоживанию жизненного времени, приводит к появлению кучи хлама на полу комнаты, затем претерпевает метаморфозу, поскольку Плюшкин наделяет вещи «лицом». Дело в том, что он перемещает их с пола на бюро. Действие это Гоголь выражает словом «клал», однокоренным со словом «клад». Вещи, понимаемые как предметы накопления — не использования — превращаются в трепетно оберегаемые сокровища: Плюшкин помечает каждый отдельный предмет, дает им имена, то есть сохраняемые вещи помещает в долгосрочную память, в среду языка. Эту операцию он производит не только с лишенными своей функции вещами, но и с умершими крестьянами, вследствие чего Чичиков и получает возможность прочесть их имена. Этим объясняется тот факт, что перо и бумага — два самых важных действующих предмета на бюро у Плюшкина, а также то, что его руки, агент действия, обладают свойствами глаз. Глаза, как у фигурирующей в сравнении мыши — члена свиты Аполлона Мусагета, — это взгляд музы, в нем сосредоточена дрожь всего приведенного

в транс тела, как образ целого, интегрированного в музыкальном термине. Дрожащей от волнения руке Гоголь сообщает ту же функцию, что и неповторимому эмоциональному выражению на лице: выражение это возникает под влиянием «теплого» прикосновения светового луча, чтобы тут же угаснуть, исчезнуть. С лица, служащего для «выражения» того, что внутри (деревянного лица), «выражение» исчезает, но тут же перемещается на руку, носитель жеста, превращающего «души» в список имен. В процессе письма «дрожащая» рука Плюшкина превращает буквы в нотные знаки, в звучащую среду «душевности», дарит им своеобразное «вечное» бытие. Нелегкое чтение их, декодирование нотных знаков как буквенных или словесных индексов и вызовет потом у Чичикова «заунывную песню», которая в конечном счете выльется в образ русского Пегаса, летящей тройки, обретет статус фактора, конституирующую поэму.

Не будем все же забывать: техника гоголевского повествования реконструирует не только историю человека, но и историю вещей. А эта история прямо связана с увеличением деталей (гипербола), с их резким освещением, с их возведением в более высокий ценностный разряд: растения, забор (сад), деревня, строительная древесина, кровельная дранка, изба, дощатый пол, корзина, бочка, чаша и т. д. Прочитируем Гоголя:

Заглянул бы кто-нибудь к нему на рабочий двор, где наготовлено было на запас всякого дерева и посуды, никогда не употреблявшейся, — ему бы показалось, уж не попал ли он как-нибудь в Москву на щепной двор, <...> где горами белеет всякое дерево, шитое, точеное, лаженое и плетеное: бочки, пересеки, ушаты, лагуны, жбаны с рыльцами и без рылец, побратимы, лукошки, мыкольники,

куда бабы кладут свои мочки и прочий дрягз, коробья из тонкой гнутой осины, бураки из плетеной берестки и много всего, что идет на потребу богатой и бедной Руси. На что бы, казалось, нужна была Плюшкину такая гибель подобных изделий? во всю жизнь не пришлось бы их употребить даже на два таких имени, какие были у него, — но ему и этого казалось мало» (109).

Действия Плюшкина достигают своей цели не в использовании и потреблении, а в хранении и вербальном, «сплюсненном» («плющ») в буквы-знаки проявлении. Что с точки зрения использования и потребления, то есть и с точки зрения Чичикова и соседей, является своего рода скупостью, причем самоцельной скупостью. Однако, по мнению автора, Плюшкин — не скуп, а бережлив («<...> старик очутился один сторожем, хранителем <...>», 111). Он — носитель бытия, сведенного к одной точке, к одной «заплате» — это своего рода «заплата» на целом. Но ведь заплатать можно только разлезшуюся, прохудившуюся ткань: Плюшкин, как предмет повествования или описания, как скряга, конкретизирует, по признаку своих действий, самый важный семантический аспект своего имени — он копит, сплюсчивает, то есть концентрирует внимание на смысле объекта, (например, на смысле имен). Таким образом, он как субъект текста на семантическом уровне принимает образ съезживающегося скупца («ссохшийся старик»). Редукция скупости, направленной на материальное существование, приводит к достижению высшей ступени языковой и символической манифестации вещного бытия. Деятельность, в процессе которой сотворенные вещи деградируют в товар, в средство, в расплывающуюся материю, то есть в нечто лишнее смысла, он сменяет другой деятельностью: вещи, редуцированные до уровня

их материальности, их роли как средств, он возводит в мир вещей, которые должны быть осмысленными. Их ценность для Чичикова становится ценностью регенерированных таким образом «душ»: как результат деятельности мужиков («душ»), возводящих вещи в ранг совершения действия, а также деятельности Плюшкина, создающего имена этих мужиков. Этим можно объяснить другой атрибут его сохраняющей деятельности: сургуч как греческую метафору души (и сознания): «перо и кусочек сургуча» (111).

Вещь для него не обладает никакой ценности до той минуты, когда он подвергает ее «ревизии». На каждый отдельный предмет он «сам сделал наметку». Обо всем прочем он забывал, «помнил только <...>, где лежало перышко или сургучик» (там же).

«С каждым годом уходили из вида, более и более, главные части хозяйства, и мелкий взгляд его обращался к бумажкам и перышкам <...>» (там же).

Как я уже упоминал, этот метод — вербальное усугубление значительности незначительного — включает в себя и умерших крестьян: Плюшкин «всех их списал на особую бумажку» (119). Но, что не менее важно: одновременно «съеживается» и его почерк: Плюшкин репрезентирует не только существование, редуцированное до букв, но вместе с тем осуществляет их транспозицию в другую систему знаков: «<...> стал писать, выставляя буквы, похожие на музыкальные ноты, <...> лепя скупо строка на строку <...>» (119). И тут происходит следующее: когда знаки, фигурирующие на бумажных лоскутках, приклеенных на отдельные предметы и орудия, он преобразует в список имен и заносит на один лист,

то как бумажный лоскуток, так и языковые фрагменты объединяются в новую систему, в тесные строчки, то есть преобразуются в текст. Тем самым пространственный образ, «куча» вещей проецируется на численный ряд умерших («и всего двести с лишком человек») и повторяется, интегрировано, уже в тексте «купчей крепости», на бумажном листе.

Вербальное соответствие вещей и людей («душ») опирается на принцип взаимодействия: вещи формируются в энграммы человеческого действия, действие направлено на увеличение ценностной позиции вещей. Интеракция двух семантических полей — вещи и человека — порождает смысл: отсутствие души понимается как ощущение отсутствия, как манифестация *Nihil*. Текст дает два самые важные прочтения «мертвых душ»: 1. умершие индивиды, которые в ревизских сказках фигурируют еще как живые; 2. живые люди, которые держат свои души вдаль, а значит, их лицо, нереализовано в плане сюжетных поступков, не детализируется в повествовании. Роль первой группы очевидна; вторая нуждается в комментарии. В отношении едва ли не каждого персонажа возникает мотив дистанции, «необозримых дальей», которые символизируют дистанцию между телом и душой, протяженностью и действием — между протяженной фигурой и скукоженным, демонстрирующим одно-единственное свойство в качестве индивидуального существа.

Скупость Плюшкина — метафора, которая служит преодолению этого парадокса: он неопределим в пространственном измерении, его фигура не поддается предикации: он ни ключник, ни ключница, ни мужик, ни баба, он богат и в то же время нищ. Он скукоживается в одну точку, которой на уровне текста соответствует след, оставляемый его рукой, — знак или буква, языковый

элемент, меньший, чем словесный знак. Метафора этой идеограммы — «заплата», прореха, нечто, закрывающее пустое место. Смысл метафоры в том, что под пером Плюшкина даже буквы настолько скукоживаются, что могут быть приняты за нотные знаки. Это, если угодно, отсылка к звуку; когда речь идет о буквенной схеме слова, перед читателем раскрывается компенсация вербальной недостаточности персонажа.

Еще перед этим слово повествователя определяет образ служебного состояния вещей, кучу — по образцу «натюрморта» (= «мертвая природа») — как «живописный беспорядок». Тем самым помещает зрелище вещей практически в новый — изобразительный — ряд: ведь они теперь не просто предстают в рамке, но представляют собой мир, структурированный по-своему, по цветам, теням, линиям, оттенкам света. Следующим шагом, реализующим трансформацию, Плюшкин выделяет вещи из этой визуальной модели. Тем самым он сообщает им независимость от их практического, этического или эстетического ценностного ранга. Все это Гоголь заставляет делать своего героя для того, чтобы получить возможность переместить их в мир знаков и слов, затем оттуда — в ряд звуков, которые создают имена, или в ряд нотных знаков, обозначающих музыкальные звуки. Из мира произнесенного и написанного слова — на плоскость песни-зова души, на плоскость, где вещи выполняют свою роль уже как индексы-знаки этой духовности: прежний носитель имени, отмеченного нотным знаком, в этом наряде становится проводником господствующей интонации поэмы, и удалившаяся «душа», можно сказать, пробуждается к жизни.

Не случайно Чичиков, получив у Плюшкина, для совершения купчей крепости, список имен, имитирующий нотные знаки,

и снова выехав на большую Дорогу, «затянул какую-то песню, до такой степени необыкновенную, что сам Селифан слушал, слушал и потом, покачав слегка головой, сказал: «Вишь ты, как барин поет!» (122). В тексте фигурирует слово «песня», которое, по причине этимологического родства слов «петь» и «пить», в русском поэтическом языке носит коннотацию вдохновения. Сверх того, что Чичиков, в высшей степени удовлетворенный результатами своего визита, напевал что-то веселое, по дороге его застигает другая диспозиция, и потому он «наконец затянул какую-то песню», в высшей степени неопределенную». Интонация этой песни отличается от прежней, веселой, он — «затянул» песню, как бы ожидая отклика, которого так и не дождался. Селифан — слушает, слушает... «Видно, так уж бывает на свете; видно, что Чичиковы на несколько минут в жизни обращаются в поэтов <...>» (158).

Объяснение, однако, приходит не от него, а от автора, который приближает здесь высказывание Чичикова к двухголосой тональности поэмы, то есть создает парадоксальное соображение комических деталей и грустной истории целого, видимого Ничто и диспозиции невидимого: увидеть-осветить жизнь сквозь «видимый миру смех и невидимые миру слезы».

Имя переводит вещь в область значения, купчая крепость попадает в руки к автору, который на основе каждого имени создает неповторимую, хотя и фиктивную историю. Именно в этом задача (выходящая за пределы тождества нарратива) героя, Чичикова, который облакает «мертвых», исходя из рассказа о них, «придуманной» — отталкиваясь от имени — жизненной историей, а тем самым, и новым — исключаящим определение «мертвый» — значением. На основе большинства имен он формулирует один и тот же вопрос:

*Григорий Доезжай-не-доедешь! Ты что был за человек? <...>
 На дороге ли ты отдал душу богу, или уходили тебя твои же приятели <...> (128). <...> если хочешь, всю историю твою расскажу <...> (128).*

Единство неорганической и органической природы, как мы видели на примере с деревом, транспонируется в мир сотворенного и упорядоченного деревенского действия, в мир, который соприкасается с садом. Или, по модели Гоголя, с землей, в которой зарыт клад. Главная цель возведения дерева в ранг вещного индекса действия (под возведением имеется в виду переименование и изложение его истории) заключается в том, чтобы регенерировать исконный способ бытия вещи — всю историю, а не только зрелище, представленное деталями, не только кучу хлама. Именно благодаря этой истории, возвращающейся к исконному статусу («лес»), каждая используемая «сегодня», то есть актуально, вещь, обретает свой онтологический статус. А в плане семантики гоголевского дискурса транспонируется на путь, ведущий к слову о предназначении вещи. Данные метаморфозы, т.е. сюжетность вещи достигается вследствие того, что в истории всякой вещи Писатель выявляет ее конститутивную роль: детали — не только части, но и члены, обеспечивающие, с одной стороны, функционирование целого, с другой — переход целого на уровень более высокого единства, в которое оно уже и само интегрируется как его деятельная, составная часть.

Полнота самобытия вещи порождается принципом кореференций прозаического текста: вещь существует лишь как кореферент другой вещи, а не как подверженный означиванию денотат, кусок материи в пространстве. (Добчинский без Бобчинского не мыслим;

не только Ковалев, но и его Нос тоже Ковалев.) Принцип корелляции Гоголь определил словом *соображение*, и противопоставлял воображению.

Человек — то «место» в иерархии бытия, где снова и снова происходит означивание, языковая артикуляция предназначения вещи, а значит, не подлежащий завершению процесс инициации значения. Это может быть новой подсказкой для понимания гоголевского представления о «настоящей жизни», а также для понимания относящейся к ней отсылке в поэме, метафорической функции Дороги.

В этом плане скрытое за видимыми нарративными деталями «невидимое» событие, генерирующее поэму, демонстрирует не что иное как выстраивание частей в новое единство, а тем самым — осознание обновляющихся способов фигуративного выражения. Таким образом, «душа» у Гоголя означает инспирацию индивидуального и неповторимого творческого действия, а не набор чувственно-эмоциональных реакций. Эту инспирацию генерирует на уровне сообщества этнический код данного языка. Эту взаимозависимость действия и наименования Гоголь, хорошо знающий Гердера, сформулировал следующим образом:

И всякой народ, носящий в себе залог сил, полный творящих способностей души, своей яркой особенностью и других даров бога, своеобразно отличился каждый своим собственным словом, которым, выражая какой ни на есть предмет, отражает в выражении его часть собственного своего характера. <...> но нет слова, которое было бы так замашисто, бойко, так вырвалось бы из-под самого сердца, так бы кипело и животрепетало, как метко сказанное русское слово» (102).

Это «меткое слово» относится не только к Плюшкину, получившему прозвище «Заплатанной» (из эпизода с Плюшкиным и взята приведенная цитата): оно наглядно продемонстрировано применительно к Тройке, русской упряжке, представляющей искусство обработки дерева и являющейся здесь и вещью, и метафорой:

Эй, тройка! птица тройка, кто тебя выдумал? знать, у бойкого народа ты могла только родиться <...> И не хитрый, кажись, дорожный снаряд, не железным схвачен винтом, а наскоро живьем, с одним топором да долотом, снарядил и собрал тебя ярославский расторопный мужик» (232).

По мнению Гоголя, в функции человеческого действия дерево, как архе вещи, может дегенерироваться, через бревно, в царство неорганического существования; но может и перейти в сферу надчувственного бытия. Этому соответствует самое древнее и самое своеобразное рукотворное произведение русского мужика, символ его своеобразного способа действия, как следует из поэмы. И поскольку, как символ, оно открывает в культуре потенциал значений, оно становится источником упомянутого уже жанра русской народной песни (тоскливая песня), которая такой артикуляцией способа действия способна была инспирировать в историко-литературном процессе лирическую, затем поэмогенную, затем прозо-языковую модели субъективного бытия.

В городе «не услышишь ни одного порядочного русского слова». В обыденной речи, низведенной до уровня сплетен, господствуют или иностранные слова, или патриотические фразы. Это — огороженное пространство земли, которое противостоит целому, не поддающемуся фиксации в пространстве,

безграничному простору родной земли, где «любит все оказаться в широком размере».

Когда бричка выезжает из города, из царства «мертвых душ», у Чичикова возникает чувство, будто все предметы города и все видимые детали их «медленно уходят назад» (207). Последний такой мертвый атрибут — «бесконечная погребальная процессия», которая перегораживает бричке дорогу: «за гробом шли, снявши шляпы, все чиновники». В конечном счете эту сцену можно понять и в том смысле, что покойник (прокурор) является мертвецом в квадрате: ведь тут умер «мертвый», а хоронят его, идут за гробом первичные «мертвецы». В этом — суть рекурсивного процесса: мертвые отправляются в путь — может быть, обратно, в жизнь. И, возможно, этим можно объяснить рефлексию Чичикова: «Это, однако ж, хорошо, что встретились похороны, говорят, значит счастье, если встретишь покойника» (206). Но ведь отсюда следует, что тот, у кого в кармане лежат листки с именами душ, едет в противоположном направлении, чтобы скоро обрести качество символа души.

Субъект дискурса и русский Пегас (Удел авторства)

Гоголь делает различие между канонизированным «современной» критикой «счастливым» писателем, который, «как в родной семье», вращается среди «возвышенных», исключительных героев, — и писателем несчастным, который ищет героя среди «повседневных характеров». Здесь прежде всего имеются в виду романтики, которые ориентируются на коды героического и меланхолического, свойственные шиллеровскому и байроновскому канону, и создатели западноевропейских героев, воспитанных на эстетике «прекрасного и высокого». Полностью признавая

правомочность такой эстетики, Гоголь тем не менее ставит своей целью создание человеческого образа, отсутствующего в этой традиции. Он хочет создать героя обиденного, даже заурядного, который противостоит предшественникам, героям мифа, эпоса, трагедии, рыцарского романа (Ахилл, Эдип, Гамлет, Ланселот, Дон Кихот, Дон Жуан, Фауст и т. д.), как зримое качество противостоит незримому, индивидуальное — нейтральному. Иными словами, речь здесь идет или о возможности противопоставления (холодное — горячее, герой — ничтожество), или о невозможности его. Гоголь дает понять: куда труднее сделать литературным героем человека «без свойств», чем носителя таких свойств, которые могут фиксироваться эстетически (и поэтому оцениваться этически).

Но не таков удел, и другая судьба писателя, дерзнувшего вызвать наружу все, что ежеминутно пред очами и чего не зрят равнодушные очи, всю страшную, потрясающую тину мелочей, <...> всю глубину холодных, раздробленных, повседневных характеров <...> (124).

Гоголь хочет отказаться от создания образов, воспринимаемых как единство характерных свойств. Но заменяет их не столько фигурой человека «без свойств», сколько взглядом, исследующим влияние отсутствия свойств, аффект *Nihil*. Вопрос его направлен на следующее: как проявляется в жизни и как может изображаться в искусстве незначительное, партикулярное, банальное, пошлое? Проблема не в том, каковы отличительные признаки этих качеств. Проблема — в том, чтобы увидеть эти признаки: увидеть в ничтожестве отталкивающее (Хлестаков, Ковалев) или, напротив, заслуживающее сострадания (Акакий Акакиевич, Поприщин).

Причем увидеть в таких явлениях, которые тем не менее способны создавать видимость «милого», «достойного», «солидного» — сублимат незначительности, так как лицемерие их постоянно у нас перед глазами, а потому мы привыкаем и теряем восприимчивость к нему. Ибо заурядное, пошлое и не думает прятаться, как, например, Дон Кихот под маской рыцаря, или Гамлет под маской безумца, или Фауст под маской ученого. Постоянно, демонстративно выставляя себя на всеобщее обозрение, оно делает наше восприятие нечувствительным, механическим. Поэтому в регенерации нуждаются «равнодушные очи», орган чувств, проектирующий образ незначительного. Чего Гоголь и добивается развенчанием глаз — изображением музыкального, живописного и вербального («Вий», «Портрет»).

Теперь, когда мы обрисовали поэтическую функцию редукции («съеживания») избыточного подробностями пространства действия, или, точнее, роль этой редукции, могущей рассматриваться как аудитивная модель жизненного времени, можно перейти к анализу сюжетообразующей роли силы и движения; анализ этот будет распространен и на исследование коррелятов нарративного, языкового и поэтически-языкового времени. Я упоминал уже, что эти ряды событий и трансгрессии Гоголь реализует в рамках образов речи, словесных феноменов, фигур и интонаций, отрывающихся от сферы действия; все это он объединяет в понятии «лирические отступления». И тут мы переходим от рассмотрения нарративной детализации к анализу тех проявлений языковой креативности, которые преобразуют эпическое повествование в поэму.

Интонационная репрезентация государства, уподобляемого летящей крылатой колеснице, представляет ту «неведомую силу»,

которая отвергает «пространства», «страну», «господство», то есть географические, политические, экономические пространственные модели, отвергает для того, чтобы задаться вопросом о смысле временно́го бытия этой земли: «Что значит это наводящее ужас движения? и что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях?» (233). Едва ли не самый характерный атрибут крылатого коня, известного как символ души, — уши, которые в заунывной песне ямщика олицетворяют эхо, слово-ответ пустынных пространств. Выражаясь фигурально: кони здесь представляют душевность, воспринятый нутром, символически усвоенный пространственный континуум, то есть континуум диспозиции, уши же — аудитивные индексы-знаки диспозиции: крылатого коня способны отождествлять «голос души», но лишь на основе тональности народной песни. Голос как индекс душевного, участного присутствия, однако, преобразует психическую данность в активность — в «творческую душу». Вот где следует искать тайну «неведомой силы!». Актуализирующееся в поэме наличное бытие, проходящее, но не прошедшее время составляет референтность базовой метафоры; выражению этой направленной вперед готовности, воплощающейся в лирическом модусе голоса, служит образ крылатых коней, в конечном счете — символ летящего, проходящего, но не прошедшего времени (времени процесса письма).

Создание визуальной модели видимых, затем все более невидимых, пустеющих, летящих пространств становится в наррации невозможным; здесь — граница возможности наррации, то есть возможности рассказать о происходящем. На место нарративной репрезентации предмета Гоголь ставит последнее «лирическое отступление». Такое образование метафорической семантики, которое служит формированию не сюжета, а диспозиции субъекта

10

Поэтому можно считать односторонним — хотя и не вполне беспочвенным — объяснение, которое толкует роль тройки, видя в ней параллель понимания Платоном души как крылатой парной упряжки (см.: Вайскопф 1993: 401–403).

языковой самодеятельности. В метафорической дистрессии конкретизируется автопоэтическая актуальность, которая наполняет невидимую, ужасную пространственную пустоту тотальным звучанием: все, что действительно существует в бытии, можно лишь слышать: «Чудным звоном заливается колокольчик, гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо все, что ни есть на земле <...>» (233).

«Колокольчик» тройки и в других текстах Гоголя фигурирует как слово, обозначающее сообщение души, сердца; к тому же фигурирует он там прежде всего как символическая презентация тоски, той функциональной диспозиции, которая питает русскую лирическую поэзию, — корни этой диспозиции Гоголь, как мы видели, выводит из элегической тональности народной песни. А ведь тройка — со всеми ее атрибутами — тоже конструкция, взятая из народной поэзии.¹⁰

Писатель, работающий над созданием вокальной модели присутствия в мире, а одновременно представляющий чистую актуальность авторства — высказывающийся об авторстве, конституирующий авторство языковый субъект, — создает эту аудитивную модель вербально, стремится слышимое преобразовать в читаемое. Задача однозначна: языковую инициативу (внутреннюю речь), уже наличествующую как индекс в тональности народной песни, ему нужно развернуть в высказывание, в нарративный текст и в письменный текст поэмы. Это не следует рассматривать как сделанный логическим путем вывод: об этом свидетельствует сам текст: «Эх, тройка! птица тройка, кто тебя выдумал? знать, у бойкого народа ты могла только родиться, в той земле, что не любит шутить, а ровнем-гладнем разметнулась на полсвета <...>» (232).

Вещь — тройка — результат того же образа действия, который создал и сани. Поэтому действующий человек способен объездить пустынные пространства, но его «бойкость» — находчивость, решительность, быстрота — находится за пределами технической сферы, что уже является признаком высокой жизнеспособности. Обозначенная таким образом, воплощенная в созданной вещи жизнеспособность есть нечто большее, чем продукт определенной технической деятельности: она — символ и образец жизнеспособности. Только поэтому она стала — через посредничество народной песни — историческим символом уже упомянутой диспозиции. Но тем самым обретает реальность некая новая «жизнеспособность» — ее духовное присутствие в произведениях русской лирической поэзии. Не только тройку, но и лирический образ тройки, языковую фигуру крылатой «птицы тройки» создал этот коллективный субъект, который в ходе истории из символа души преобразился в метаморфозу Руси. Преобразился именно благодаря искусству Гоголя: «Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка, несешься?» (232–233). Вопросительная интонация здесь направлена, во-первых, на значение созданного сравнения:

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? (233).

Во-вторых — хотя это значение не содержится в тексте эксплицитно, — здесь скрыта почти дословная ссылка на поэму Пушкина «Медный всадник»:

Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?
О мощный властелин судьбы!
Не так ли ты над самой бездной
На высоте, уздой железной
Россию поднял на дыбы?

Говоря о летящем огненном коне, Пушкин локализует источник незаурядой силы над бездной, которая и является генерирующей силой личного рассказа Евгения о своем прозрении: «Евгений вздрогнул. Прояснились / В нем страшно мысли / Он узнал...».

Гоголь фиксирует стимулирующее влияние творческой силы на ушах коней, указывая тем самым источник самоосмысления Писателя, раскрывающего личного авторского предназначения, субъекта текста поэмы: он не видит, он «слышит» поэзию, вызов пустынного или опустошающего пространства, символа небытия.

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 мчится вся вдохновенная Богом!.. Русь, куда ж несешься ты? дай ответ. Не дает ответа (233).

Субъект текста в создании мира поэмы отнюдь не ограничивается лишь визуальной анатомией деталей, которые могут быть опознаны в пространстве. Он выявляет тот их аспект, который активизирует «ухо», зов невидимого, но все же наличествующего, в звучании, целого. Деталь соприкасается с целым через звучание, через посредство тональности «тоскливой песни» — и, в этом

смысле, является не фактором, но конструктивным элементом целого. В этом смысле тот, кто управляет тройкой (ямщик), транслирует народную песню; но с этого момента тройкой управляет не мужик, а кони, несущие в каждой жилке «чуткое ухо». Тем самым Гоголь творит образ источника вдохновения (еще не законченной, но и акт письма реализующей как историю) поэмы, творит совершенно оригинальную форму языковой активности. Автор, понимаемый как рассказчик, слышит, что Русь «не дает ответа», Писатель же создает семантическую модель того, что слышится и что обращается в видение, — не оптический или аудитивный образ его, но метафору на языке русской прозы, субъект тотального стремления слышать, крылатого коня. Форму субъекта языкотворческой — лирической — восприимчивости. Как свидетельствует приводимая ниже цитата, крылатые кони метафоризируют активное наличие ушей, в слухе — субъект участно-понимающего внимания. А у сидящего в экипаже Автора — сердце, символизирующее «невидимого» внутреннего человека, двойник того существа, который сообщает звучанию песни значение, еще не вербализованный смысл. Таким образом, субъект, замещенный «ушами», слышит и осмысляет звук будущего, необходимого для созидания поэмы, «находящегося в пути», рождающегося слова, сигнализирующего о наступлении своей тональностью. А носитель внутреннего человека представлен сердцем, демонстрирует присутствие автора, создающего текст понимания и самосознания, совершающегося через песню, творящего «лирические отступления».

[...] ни что не обольстит и не очарует взора. Но какая же непостижимая, тайная сила влечет к тебе? Почему слышится

и раздается немолчно в ушах твоя тоскливая, несущаяся по всей длине и ширине твоей, от моря и до моря, песня? (207).

Отсутствие вербального ответа не означает, таким образом, отсутствия смысла, — способ бытия тут всего лишь не высказан, не изложен в связном виде. И как раз песня и есть ответ: пропозиции «неведомой силы» противопоставлен медиум «знакомой песни», то есть фольклорный тон лирического голоса как источник вдохновения. Более того: «божественного вдохновения»!

Лирическая тональность авторских отступлений тогда начинает формировать рассказываемый мир, когда бричка с героем выезжает за городские ворота и пускается в путь по бесконечной дороге, где, покинув тряскую городскую мостовую и поднимаясь к небесам, она превращается в летящую крылатую колесницу. И вместе с тем это — незавершенный путь писателя к созданию своего героя, условием для которого является обретение «меткого слова» («сокровища»). Таким образом, Дорога ведет к слову. «Таково на Руси положение писателя! Впрочем, если слово из улицы попало в книгу, не писатель виноват, виноваты читатели [...]».

Принцип «соображенья» в прозе Гоголя

Дополним наш анализ утверждениями, взятыми из авторского признания Гоголя. Они свидетельствуют о том, что передача подмеченных деталей — первый шаг в его технике творчества.

Я никогда ничего не создавал в воображении и не имел этого свойства. У меня только то и выходило хорошо, что взято было мной из действительности, из данных, мне известных. Угадывать человека я мог только тогда, когда мне представлялись

самые мельчайшие подробности его внешности. Я никогда не писал портрета, в смысле простой копии. Я создавал портрет, но создавал его вследствие соображенья, а не воображенья (Гоголь 1986b: 420).

«Соображенье» — емкое понятие, которое можно уподобить интеракции, опирающейся на случайные отношения признаков; в этом смысле «соображение» и противостоит «воображению», которое покоится на связи представлений или образов, на синтетическом суждении. «Соображенье» — не миметическая, не аналоговая и не теоретическая модель. Из «мельчайших подробностей» Гоголь стремится «угадывать» всего человека.

Он исходит из акта, а не из фигуры: часть — это один акт целого действия, его разовое проявление. И не просто разовое, но и — неповторимое! В то время как пространственный образ действующей фигуры: рост, форма головы, сложение, цвет глаз и волос и т. д. — выказывает более или менее постоянное, узнаваемое единство, действия и высказывания его всегда разовы и неповторимы. В совершении действия «часть», компонент, *частичное целое* становится узнаваемым как море в капле. Капля — тоже морская вода, но способна действовать по-другому, чем другая капля или чем девятый вал. Например, она долбит камень, то есть способна разрушить скалу — подобно тому, как поднятые бурей волны способны погубить корабль. В результате этого восстанавливается бытийный статус вещи, ее роль, выполняемая в мире действия и в его проявлении, что сопровождается ростом ее значения. Таким образом, Гоголь возводит в ранг вещи хлам, мелочь, лоскуток бумаги — благодаря тому, что показывает их не просто как часть пространственного целого: он регенерирует вещь вместе с системой функций ее частей.

Такой художественный метод предполагает исчерпывающее нарративное членение жизненных фактов, — благодаря тому, что писатель прокладывает путь, ведущий составные части и их функции к языку — к иерархии способа духовного бытия, доводя до полноты бытийный статус вещи, что требует ее нового названия.

Второй шаг — нарративное посредничество, причем с многократным субъективным переходом. Этой цели служила интенсивная переписка, в которой Гоголь постоянно просил у своих адресатов идей, историй, которые могли бы лечь в основу сюжета. В действительности он расспрашивал партнеров по переписке, кто и как вставил бы в историю подмеченную подробность, как другие объяснили бы связь увиденной ими детали с каким-либо свойством («страстью») или функцию этой детали в формировании и оценке жизненной истории и образа. Важность этого явления отметил уже Эйхенбаум, описав его в анализе сказа.

Гоголь знал, что перцепцией «фактов» управляет воображение, а воображением — часто действующие подсознательно желание, воля, потребность («наши страсти»). Поэтому реальность, воспринимаемую как факт, то есть выбранный воображением элемент, он как писатель раскладывает на такие части-элементы, до которых оптическое созерцание уже не способно проникнуть, — но способно это сделать вербальное членение. Отношение образа и вещи он заменяет отношением слова и вещи. Образ дает возможность уловить в речи семантическую презентацию вещи, а слово — значение и смысл вещи. Как мы видели, в такую репрезентацию превратился нос, который воплощает внешнего, социального человека, запрограммированного на жажду власти, но тут уже его имя — Нос (господин Нос), и он означает иное, выступающего в более высоком ранге чиновника. Это — двойник,

который является формой олицетворенного, то есть переходящего в ужас, усугубленного страха.

Гоголь, таким образом, за пределом подробностей берет истории из жизни; его интересует не только то, что есть там, но и то, как понимается разными высказываниями, излагающими сюжет, «в разных сферах жизни» то, что есть там: по-иному в Санкт-Петербурге, по-иному в провинциальном городе, по-иному на хуторе, по-иному на постоялом дворе, по-иному в официальном присутствии, по-иному в церкви, и совсем по-иному на Дороге. На уровне человека «жизнь» — не только соматическая, вегетативная или ментальная реальность, не только действительность в ощущениях и образах. Это — действительность, постоянно рассказываемая и в ходе рассказа осмысляемая, то есть образ участного бытия, который как раз и возводится в ранг освоенной, пропитанной смыслом жизни при помощи акта личного рассказа, при помощи языковой самодеятельности субъекта. Наблюдаемые подробности при этом получают возможность подняться в ранг «живых фактов» благодаря тому, что в рассказываемых подробностях раскрывается отношение поступков рассказчика к показанной в его рассказе вещи.

В противовес нарративным образам скупости, в тексте поэмы, то есть в поэтической семантической транслитерации, самоцельная скупость Плюшкина предстает не как ментальный вопрос, не как изображение низшей ступени деградации человека. Напротив, поле семантических инноваций способствует обоснованию новой проблемы, которая содержит в себе и вопрос, касающийся бытия: каков смысл скупости в бытии? Абсолютная, осмысленная средствами поэтики «скупость» означает сведение пространственного наличного бытия к минимуму. Скукожен

материальный минимум пространственности, где человек уже не может быть опознан с помощью знакомых хронотопических признаков, оптическим путем: наблюдатель уже не может определить, кто перед ним, «мужик или баба», ключник или ключница (108). Но в то же время это — максимум временного континуума: очень старый, «древний», переживший все времена; по модели языкового события это — сгущение времени в пространстве. Его аллегории: ключ и часы — главные атрибуты Плюшкина. С той большой разницей по отношению к средневековому символизму, что часы эти — не ходят, не показывают течение времени. Плюшкин — страж исконного времени, не того времени, которое можно тратить или считать. Часы старика не показывают обычное, тривиальное время: ведь оно для него, так сказать, «кончилось», все моменты его собраны в одну кучку. Плюшкин не смотрит на часы, не измеряет время — он хранит часы как сокровище, чтобы потом завещать кому-нибудь. Может быть, Чичикову (как он собирался вначале), или герою, который придет на место Чичикова, герою поэмы. Образ созданного Гоголем стража времени — субъект хранения проходящего, но не прошедшего времени.

Можно сказать — субъект поэмы наличного времени.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Смысл смеха в комедии (Читать текст «Ревизора»)

Своеобразным оказывается изучаемое здесь явление субъектности в случае сценических жанров, т.к. в группе этих произведений господствует диалогическое развертывание действия. Особенно значительна функция парабазы в ситуациях нарушения драматического диалога. Ибо она служит переключению из сферы

комической презентации — при помощи средств театрального искусства — в план осмысления его назначения с целью раскрыть смысл смеха в его взаимодействии со страхом. Так, в драматургии Гоголя комедия должна порождать катарсис (вместо «легкого смеха»), равный по своему эффекту классической греческой трагедии именно благодаря интеракции семантики смеха и семантики страха. О таком, двустороннем воплощении художественного смысла свидетельствует хотя бы изречение: «...озирать сквозь видимый миру смех и незримые, неведомые ему слезы» (Гоголь 1985с: 125).

Нарративная задача реализуется «реvisorом и рассказами», тогда как анарративная — собственно сценическая — в исповедальном слове Городничего, реализованном в жанре публичного самоотчета. Ср.: «(В иступлении.) Вот смотрите, смотрите, весь мир, все христианство, все смотрите, как одурачен городничий! Дурака ему, дурака старому подлецу! (Грозит самому себе кулаком.)» (Гоголь 1985а: 88). Исповедальное слово служит преобразованию действующего на сцене лица в автора вербальной авторевизии, в субъекта самопонимания. Лицо при этом преобразуется в маску («рожу»), отражение которой вдруг рассмотрел и описал сам Городничий: «глупый баран», «Эх ты, толстоносий!» (*бьет себя по лбу*). Этим самым выделяются детали, маркирующие материал под знаком комического ракурса, в отличие от «лирического голоса» исповеди и в столкновении с ним. Здесь сделан первый шаг на пути к «немой картине». В вербальном «автопортрете» персонажа окончательно фиксируется новая семантика, на этот раз в плане кореференции двух рамок — (внесюжетного) начала и конца текста пьесы. Здесь мы тоже имеем дело с приемом «второго начала». В силу этого аналогия зеркала и авансцены может

быть осмыслена зрителем как раз в тот момент, когда зрительный зал находится в ожидании — вот-вот занавес опустится. Но нет: он должен еще проследить аналогию второй степени — между участниками немой сцены с группой окаменевших характеров и участниками восприятия этой сцены в рядах зрительного зала.

Интервал, заполненный ожиданием конца, служит активизации толкования резкого поворота как в действии, так и в сценической модели мира. Вместо действий, жестов и слов персонажей (предмета смеха), в интервале господствует новый медиум конкретизации смысла. Разумеется, это не нарративная, а пластическая модель «окаменевшей» группы. «Картина» на грани сцены и зрительного зала — в качестве своеобразного «окна» — должна восприниматься через кореферентную связь с зеркалом. В интервале ожидания зрителю приходится менять точку зрения: перейти с позиции воспринимающего на позицию актанта, который осознает себя как бы участником действия. В результате становится неизбежным восприятие немой сцены в качестве зеркала «для себя». Речь идет о медиуме самосозерцания; согласно Гоголю, — о «душе» и «душевном городе». Речь идет о событии прозрения сквозь видимое «я» к невидимому субъекту самопонимания: через «рожу» к своему «лицу».

В результате создания автопортрета наподобие «кривой рожи» в пластически оформленном, олицетворенном зеркале, Городничий становится субъектом самопонимания, а отсюда и прозрения в плане основного поворота, опосредованного самоиронией, культурой смеха: «пойдешь в посмешище». Однако он сам, как субъект парабазы, больше не смешон, он неожиданно становится незванным аналитиком функции смеха по правилам поэтики комедии. Так называемое инкогнито Хлестакова теперь обретает

новый, подлинно художественный смысл. Он должен стать нарратором разыгранных происшествий на базе личного опыта: «Разнесет по всему свету историю» (там же). Цель Гоголя однозначна: речь должна идти о презентации истории того, как ничтожный чиновник становится героем интриги, а затем субъектом текста комедии.

Вторая фаза прозрения наступит после появления жандарма. Она касается эффекта комедии и проявления назначения искусства быть инспирацией самопонимания зрителя. Именно эту задачу выполняет парабаза: «Чему смеетесь? над собою смеетесь!.. Эх вы!.. (Стучит со злости ногами об пол.)» (там же). Смысл создается таким образом, что носитель автореферентного значения — смех — трансформируется в зрелище (оптическая модель), а затем в пластическую конфигурацию (немая картина) и, наконец, в текст комедии (семантическая модель). Застывшие на сцене фигуры играют роль показывающих, т.е. служат превращению соматического медиума в знаковый. Таким образом, вид уподобляется досюжетному тексту пословицы: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива!» (*Народная пословица*) (Гоголь 1985а: 6). Значение претекстовой пословицы в корреляции с финальной парабазой производит значение второй степени, т.е. метафорический смысловой элемент: оказывается, не зеркало, а литературное произведение способствует подлинному самосозерцанию.

В силу конкретизации новой позиции у рампы, в зоне общения зрителя и персон на авансцене, аннулируется центральная перспектива, зафиксированная на контакте между персонажами во внутреннем мире драматического действия, восполняясь «обратной перспективой» (Флоренский 1985: 117–192.), возникшей в плане взаимодействия зрителя и зримого, интеракции «рож» и «лиц».

Созидание кореференций, однако, этим самым не исчерпывается, поскольку комедия неожиданно превращается в драму, причем именно там, где сценическое действие приостанавливается и при помощи немой картины преобразуется в метафорическое замещение — в автопортрет публики: «вся группа, вдруг переменивши положение, остается в окаменении» (Гоголь 1985а: 89). Цель перемены заключается в том, чтобы произвести эффект знака и акта сигнификации нового смысла. А именно, смысла существования в человеческом мире театрального искусства и комического аспекта истории. При этом персонажи должны перевоплотиться даже «в вопросительный знак, обращенный к зрителям» (там же, 90). Каменный столб, уподобленный вопросительному знаку, который воплощается в самой конкретной сценической реальности благодаря телесной репрезентации, служит пластическим сигналом недостатка идентичности действующих лиц; каждая застывшая фигура показывает особый признак характера — «лицемерие», «лживый олицетворенный обман» и т. д. (Гоголь 1985b: 339). В этой системе ложных стратегий поведения, следовательно, заключен подспудный вопрос о природе настоящей человеческой идентичности, которая может быть понята в рамках литературной антропологии, заложенной в онтологии художественного произведения.

Прозрение Горюничего наступает не тогда, когда он откроет себе фиктивный статус «ревизора», а тогда, когда осмыслит: в чем же, наконец, смысл «инкогнито» в поведении человека вообще? В чем же заключается тайна его существования? Ревизия души производится путем нарративизации, при помощи построения истории и выработки презентации этой истории в языке рассказывания и показывания, при помощи знаковой

фактуры сценического искусства. Комедию необходимо освоить, сделать «своим» текстом «о себе», т. к. без этого шага в интерпретации текста художественный смысл не может проявиться именно как интернализированный внутренней речью — мой — «ответный смысл».

Мы видели, что метафора отождествляет ревизора с субъектом персонального нарратива, рассказчика и читателя текста я-рассказа. Инкогнито же в плане фигуративности текста покрывает семантику онтологической непрозрачности индивида. Сигналом разрешения тайны служит «колокольчик» («наша проснувшаяся совесть» — там же, 351). Этот атрибут птицы-тройки есть сегмент «лирического течения», внедряющегося в нарративный текст сатирического повествования, т. е. сигнал зарождения новой жанровой модальности, а именно поэмы. И вместе с тем это знак автопоэтических монологов о кризисе авторства сатирика. Отступления здесь оказываются «зеркалом», обращенным субъектом поэмогенного дискурса на рассказчика сатирического повествования. В то же время письменный текст адресует событие кризиса читателю на уровне метафорических дигрессий поэмы. Там он читает: что-то «вечно зовущее, неумолкающее во всю жизнь» (Гоголь 1985с: 228) заключается в звоне колокольчика.

Источник звучания Гоголь находил в элегической тональности русской народной песни, в которой слышится автору поэмы «неведомая сила». Следовательно, самопонимание должно проходить под знаком освоения текста поэмы как обновления традиции этой песни. Звон колокольчика — это апеллятивный знак, введенный, чтобы «в минуты уединенных бесед с самим собой, углубить вовнутрь собственной души сей тяжелый вопрос: “А нет ли и во мне какой-нибудь части Чичикова”» (там же, 231).

Следовательно, ревизия авторства неизбежно должна быть предметом наррации, которая в силу этой интенции к автореференции устремляется к жанрам персонального повествования.

На эту дорогу зовет колокольчик и в «Ревизоре». Разъединив естественную, конвенциональную связь между действующим лицом и его псевдоименем, Городничему придется установить новую параллель под влиянием прозрения. Разумеется, он должен опознать в носителе инкогнито потенциального автора: «Вон он теперь по всей дороге заливаает колокольчиком! Разнесет по всему свету историю; мало того что пойдешь в посмешище — найдется щелкопер, бумагомарака, в комедию тебя вставит» (там же, 88).

Именно автор художественного произведения несет функцию «ревизора», побуждающего читателя и зрителя учиться смеяться над собой, т. к. жанр комедии, по Гоголю, только в этом случае достигает своей цели: без прозрения нет катарсиса. Без скрытых слез нет продуктивного смеха. Гоголь отличал «пустой» и «кощунственный» смех от смеха, «родившегося от любви к человеку» (Гоголь 1985b: 357). На уровне бытовой жизни мы обнаруживаем как «клевету», так и «доброту», т. е. предмет нравственной ценности. В искусстве смеху придается характер диалогичности и поэтический смысл, т. к. в комедии предметом является сам феномен смеха — *смех сам по себе* как релевантный язык по отношению к смыслу, осознанному самопониманием в акте чтения. Как поэтический дискурс комедия представляет собой вторую степень смеха. Смех о смехе — сказал бы Бахтин. Онтологический смысл смеха раскрывается только через посредство художественного текста, через конкретизацию «языка смеха».

Правда, данное явление не оторвано от понимания природы человека, который может при помощи комедии найти свою

идентичность: «Он [смех] дан именно на то, чтобы уметь посмеяться над собой, а не над другим» (там же, 357). Смех должен быть двунаправленным и кореферентным, иначе вышла бы «нравоучительная проповедь», разделяющая живое единство на субъект и на объект смеха. «Комедия тогда бы сбилась на аллегория...» (там же, 354). Искусство комедии преследует специфическую цель: прекратить автоматизм этой обычной, почти природной склонности человека искать «во всем нравоученья для других, а не для себя <...> Ведь посмеяться мы любим над другими, а не над собой...» (Ibid, 355).

Вот почему Гоголь планировал включить в рамки роли Городничего вторую, уже не вербальную, а, так сказать, соматическую парабазу, причем в качестве самого последнего, маркированного жеста в комедии: «Не дурно первому актеру оставить на время свою позу и посмотреть самому несколько раз на эту картину в качестве зрителя...» (Ibid, 341). ♡

Литература

- БЕЛЫЙ, АНДРЕЙ, 1934: *Мастерство Гоголя*. Ленинград: ОГИЗ.
- ВАЙСКОПФ, МИХАИЛ, 1993: *Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст*, Москва: Радиск.
- VERČ, IVAN, 2016: Литературная этика как праксис художественного мышления. *Verifiché — Proverjanja — Proverki*. Trieste: Edizioni Università di Trieste, 2016. 187–220.
- ГОГОЛЬ, Н. В., 1984: Нос. *Собр. соч. в 7 т. Т. 3*. М.: Художественная литература. 38–62.
- ГОГОЛЬ, Н. В., 1985а — *Ревизор* // Гоголь Н. В. *Собр. соч. в 7 т. Т. 4*. М., Художественная литература.
- ГОГОЛЬ, Н. В., 1985б: Предупреждение для тех, которые пожелаю бы сыграть как следует Ревизора. *Собр. соч. в 7 т. Т. 4*. М.: Художественная литература.
- ГОГОЛЬ, Н. В., 1985с: Мертвые души. *Собр. соч. в 7 т. Т. 5*. М.: Художественная литература.
- ГОГОЛЬ, Н. В., 1986а: Четыре письма к разным лицам по поводу «Мертвых душ». *Собр. соч. в семи томах. Т. VI*. Москва. 240–253.
- ГОГОЛЬ, Н. В., 1986б: (Авторская исповедь). *Собр. соч. в семи томах. Т. VI*. Москва. 406–441.
- КОВАЧ, АРПАД, 1994: Текст и мир «Записок сумасшедшего». *Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский*. (Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen. Herausg. von Wolf Schmid. Band 7). Frankfurt am Main: Peter Lang. 11–58.
- КОВАЧ (KOVÁCS, ÁRPÁD), 2005а: «Таинственный знак» у Достоевского. *Slavistična revija* 53. 2005/3. 261–281.

- КОВАЧ (KOVÁCS, ÁRPÁD), 2005b: *Angustia: Тоска у Достоевского. Russica Hungarica, Исследования по русской литературе и культуре, Русистика в Будапештском Университете имени Этвеша Лоранда*. Будапешт, Москва. 100–125.
- ЛОТМАН, Ю. М., 1968: Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. *Труды по русской и славянской филологии*. Т. 11: *Литературоведение*. Тарту. 5–50.
- DE MAN, PAUL, 1996: *The Concept of Irony. Aesthetic Ideology*. Minnesota: University of Minnesota Press. 163–184.
- МЕРЕЖКОВСКИЙ, ДМИТРИЙ, 1906: *Гоголь и черт. Исследование*. Москва.
- НАВОКОВ, ВЛАДИМИР, 2010: Николай Гоголь. *Лекции по русской литературе*. СПб.: Азбука-классика. 43–112.
- ТОПОРОВ, ВЛАДИМИР, 1995: Апология Плюшкина: вещь в антропоцентрической перспективе. *Миф. Ритуал. Символ. Образ*. Москва: Прогресс. 7–111.
- ФЛОРЕНСКИЙ, СВЯЩ. ПАВЕЛ, 1985: Обратная перспектива. *Уводоразделов мысли. Собр. Соч. I. Статьи по искусству*. Paris: YMCA-PRESS. 117–192.
- ФРЕЙДЕНБЕРГ, О.М., 1997: *Поэтика сюжета и жанра (1936)*. Москва: Лабиринт.

Sommario

Nell'articolo si affronta la questione principale della poetica di Gogol', ovvero la correlazione tra organizzazione narrativa e poetica della prosa, tanto nell'aspetto del divenire del soggetto del discorso letterario, quanto sul piano dell'interrelazione tra generi nella formazione testuale: tra poema e romanzo (*Le anime morte*), racconto elegiaco e satira (*Il cappotto*), novella e grottesco (*Il naso*), commedia e racconto in prima persona (*L'Ispettore generale*).

Il primo a impostare tali questioni dal punto di vista della poetica della prosa è stato Boris Èjchenbaum nell'antologico saggio su "Il Cappotto", in cui lo studioso muove un problema nuovo, segnatamente quello della funzione dello *skaz* nel testo narrativo. Si tratta di quelle digressioni nella struttura della narrazione che bloccano lo svolgersi della fabula epica, cosa che permette di incuneare nel testo "digressioni liriche", che qui interpretiamo sul piano semantico dal punto di vista della *parabasi*. In relazione a questa problematica offriamo un'analisi de "Il Cappotto" in cui si istituisce un isomorfismo (coerenza semantica) tra la presentazione "a *skaz*" (a-narrativa) del nome del protagonista e il testo del racconto nel suo insieme.

Anche la specificità di genere di *Le anime morte* consiste in un'organizzazione bilaterale del testo, nell'interazione tra principi narrativi e anarrativi nella costruzione del discorso letterario. Problema a parte è rappresentato dal cambio di modalità sul piano delle diverse forme di *parabasi*. Non è un caso che questa composizione assolutamente unica abbia provocato una moltitudine di incomprensioni e di giudizi critici. È indicativo che Gogol' ritenesse inevitabile avvicinarsi al problema dal punto di vista della poetica della prosa: "Io avevo previsto che tutte le digressioni liriche nel poema sarebbero state interpretate in modo

erroneo. Di questo è colpevole la mancanza di abitudine nell'esaminare in profondità la struttura di un'opera" (Gogol' 1986, 242). Riguardo alla "struttura" lo scrittore si riferiva agli intervalli in cui il testo si piega alla modalità che lui definì "lirica". In questi monologhi dello Scrittore regna una disposizione di nostalgia, quale si incarna nell'intonazione della presentazione linguistica del testo e nelle enunciazioni autopoetiche sulla correlazione tra poema e prosa nel romanzo. Vladimir Nabokov, parlando della genialità della creazione linguistica in Gogol', riconobbe quale innovazione più originale proprio l'intonazione delle digressioni.

Al livello degli intervalli si realizza la presentazione linguistica del senso poetico e della voce del soggetto del discorso; nell'intonazione si incarna la valutazione di tale senso ("nostalgia", "riso visibile al mondo e lacrime a esso invisibili, ignote"). Tale carattere soggettivo (modalità elegiaca del parlante in un testo narrativo) si svela "in uscita" del discorso e non "in ingresso", giacché la soggettività si costituisce nella dimostrazione dell'atto di scrittura dell'attività linguistica dello Scrittore. Attività in Gogol' bilaterale: il principio discreto guida la disposizione dell'intreccio e la narrazione (aspetto narrativo), la digressione metaforica (per esempio, la semantica della Strada o della Trojka) - le innovazioni semantiche (aspetto linguistico).

Árpád Kovács

Árpád Kovács, professor emeritus of the Hungarian Academy of Sciences and the University of Pannónia, the author of essays in Hungarian, Russian and world literature, and literary theory. Selected publications: Роман Достоевского. Опыт поэтики жанра [Dostoevsky's Novel. The Genre in Poetical View] (1985), Personalnoje povestvovanije. Puškin, Gogol, Dostoevskij [Personal Narration. Pushkin, Gogol, Dostoevsky] (1994), Diszkurzív poétika [Discursive Poetics] (2004), Prózamű és elbeszélés [Prose Work and Narration] (2010), Versbe írt szavak [Words Written in Verse] (2011), Az irodalmi esemény [Literary Event] (2013).