

О.В. Зырянов

ЛИРИЧЕСКОЕ ВОЗЗВАНИЕ К ЧЕЛОВЕКУ: О ПОЭМЕ Н.В. ГОГОЛЯ «МЕРТВЫЕ ДУШИ»

Я предчувствовал, что все лирические отступления в поэме будут приняты в превратном смысле. Они так неясны, так мало вяжутся с предметами, проходящими пред глазами читателя, так невольно складу и замашке всего сочинения, что ввели в равное заблуждение как противников, так и защитников.

Н.В. Гоголь

Всякий истинный художник — «заложник вечности», и его «нерукотворные» произведения существуют в «большом времени» (термин-метафора М.М. Бахтина). 160 лет, отделяющие нас от выхода в свет (май 1842 года) первого издания поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души», задают, как можно предположить, углубленную перспективу для ее современного прочтения. Однако необходимо признать, что, несмотря на достаточно богатую традицию критического осмысления, текст гоголевских «Мертвых душ» до сих пор остается одним из самых загадочных произведений русской литературной классики, своего рода «знакомым незнакомцем», вызывающим серьезные затруднения и для учащихся, и для учителей-словесников. Как точно подметил в свое время В.Г. Белинский, «“Мертвые души” не раскрываются вполне с первого чтения даже для людей мыслящих: читая их во второй раз, точно читаешь никогда не виданное произведение. “Мертвые души” требуют изучения»¹. В полной мере приведенное утверждение литературного критика можно оценить, обратившись к вопросу о специфике жанра «Мертвых душ» и, не в последнюю очередь, к проблеме лирической составляющей жанра поэмы.

Современные учащиеся и выпускники школы (об этом свидетельствуют прежде всего результаты абитуриентских экзаменов на филологический факультет) совершенно игнорируют в структуре поэмы систему лирических отступлений, подменяя ее, в лучшем случае, одним-единственным пассажем о птице-тройке. Странная компрессия лирического начала поэмы (сведение всего многообразия лирических воззваний автора лишь к одному, пусть даже и столь зна-

менательному, пассажи) может быть объяснена лишь принципиальной недооценкой статуса лирических отступлений: как правило, в сознании читателей-школьников они существуют разрозненно и не объединяются — в составе большого повествовательного жанра — в какую-то единую целостную систему, оказываясь мало связанными с основным сюжетом поэмы, с ее фабульной конструкцией.

Однако загадка «Мертвых душ» — это прежде всего загадка жанра, и, действительно, «не в шутку назвал Гоголь свой роман “поэмою”»². О том, какое значение придавал художник жанровому заголовку, свидетельствует специально разработанная им обложка первого (а потом и второго, 1846 года) прижизненного издания «Мертвых душ». В центре композиции рисунка самым крупным шрифтом и белыми буквами выведено определение жанра ПОЭМА. В белом светящемся облачке выписано имя автора — *Н. Гоголь*, тогда как название «Мертвые души» подано черными буквами на невзрачном серо-пепельном фоне. Следуя по стопам Пушкина, создателя новаторской формы «романа в стихах», Гоголь, по сути, вводит в русскую словесность не менее оригинальный жанр *поэмы в прозе* и соответствующий ему лирический образ романного автора.

Но каковы же отличительные особенности жанра? Прежде всего следует учитывать, что Гоголь задумывал свое произведение именно как национальную поэму, в сюжете которой должна была явиться, по его же словам, «вся Русь». Отсюда и общенациональный масштаб (охват) действия: герои подаются Гоголем не просто как представители отдельных сословий, но как воплощение русского национального характера, явление русского мира. Приведем лишь некоторые «оговорки» автора на этот счет, богатые рассыпанные в тексте: «Только два *русские*

¹ Белинский В. Г. Собрание сочинений: В 9 т. М., 1979. Т. 5. С. 53.

Зырянов Олег Васильевич — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Уральского государственного университета.

² Там же.

мужика, стоящие у дверей кабака против гостиницы...»; «Так как русский человек в решительные минуты найдется, что сделать...»; «Русский возница имеет доброе чутье вместо глаз»; «Перекрестясь по русскому обычаю, приступил он к исполнению»; «И какой же русский не любит быстрой езды?»³ и т. д., примерам несть числа. За каждой такой оговоркой-определением стоит отнюдь не риторический прием, а излюбленная автором мысль о единстве русского мира и национальных параметров исторического бытия. Об этом свидетельствует и знаменитое признание о русском слове: «Выражается сильно русский народ!» Показателен также развернутый реестр приобретенных Чичиковым «ревизских» душ, заставляющий в буквальном смысле слова *оживить* души умерших крестьян. Мастерски выписанные характеристики отдельных представителей русского народа: это и плотник Пробка Степан («богатырь, что в гвардию годился бы»), и Максим Телятников, сапожник («пьян, как сапожник», говорит пословица), и каретник Михеев (мастер на все руки), и беглый Абакум Фыров (возлюбивший вольную жизнь и приставший к бурлакам на Волге, и теперь тянущий лямку «под одну бесконечную, как Русь, песню») — наполнены такой жизненной энергией, что в общей, характерной для основной фабулы произведения атмосфере «душного погребка» производят недаром «какой-то особый вид свежести».

Отличительным признаком поэмы становится эпическая панорамность поистине гомеровских сравнений, размеры которых таковы, что они начинают восприниматься как законченные в самих себе автономные фрагменты (так, уже в 1-й главе танцующие пары на балу в губернаторском доме сравниваются с эскадром мух, облепивших лакомые куски сахарного рафинада), а также наличие вставных новелл («Повесть о капитане Копейкине», «в некотором роде целая поэма») и эпизодов (например, неожиданно появляющаяся в заключительной, 11-й главе притча о Кифе Мокиевиче и Мокие Кифовиче).

Говоря о жанре поэмы, нельзя обойти стороной и такую ее особенность — играющее важную роль в идейной структуре произведения контрастное соотношение истории и современности. Необходимо учесть, что основное фабульное действие поэмы разворачивается в Александровскую эпоху, где-то сразу же после

победоносной войны русских с Наполеоном, а не в период царствования Николая I, когда произведение создавалось (что, впрочем, лишний раз свидетельствует в пользу жанра исторической поэмы). Особым показателем жанра выступает у Гоголя развернутая система авторских отступлений: о двух разрядах мужчин — толстых и тоненьких (гл. 1), «Но зачем так долго заниматься Коробочкой?» (гл. 3), о желудке господина средней руки (гл. 4), о русском слове (гл. 5), о «летах моей юности» (гл. 6), о двух типах писателей и русском народе (гл. 7), о всемирной летописи человечества (гл. 10), о дороге, человеческих страстях, Руси и птице-тройке (гл. 11). Несмотря на свой автономный статус лирические отступления закономерно связаны с общей идеей произведения — это не отдельные, разрозненные «вкрапления» лирико-философского характера в составе эпического сюжета, а совершенно продуманная система полноправных компонентов текста, отвечающая концептуально важным авторским представлениям.

Сопровождая своего героя, причем не только фигурально, на всем протяжении его жизненной дороги (в этой связи показательно изображение автора на обложке издания: вместе со своим героем Чичиковым он показан несущимся в бричке, запряженной тройкой коней), Гоголь всякий раз использует предоставляющуюся ему возможность, высказывая попутно свои заветные мысли по насущным вопросам национального бытия и будущего России, разворачивая в сюжете, по словам В. Г. Белинского, «этот высокий лирический пафос, эти гремящие, поющие дифирамбы блаженствующего в себе национального самосознания, достойные великого русского поэта»⁴, которые становятся опознавательным знаком жанра лирико-эпической поэмы.

Постараемся оценить всю грандиозность авторского замысла на примере знаменитого лирического отступления о Руси-тройке: «Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка несешься? Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, все отстает и остается позади. Остановился пораженный Божьим чудом созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба? что значит это наводящее ужас движение? и что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях? Эх, кони, кони, что за кони! Вихри ли сидят в ваших гривах? Чуткое ли ухо горит во всякой вашей жилке? Заслышали с вышины знакомую песню, дружно и разом напряг-

³ Здесь и далее текст «Мертвых душ» цитируется без указания страниц по изданию: Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 9 т. М., 1994. Т. 5. Курсив в цитатах наш. Ссылки на другие гоголевские произведения приводятся в тексте статьи по этому же изданию с указанием в скобках соответствующего тома и страницы.

⁴ Белинский В. Г. Указ соч. С. 55.

ли медные груди и, почти не тронув копытами земли, превратились в одни вытянутые линии, летящие по воздуху, и мчится вся вдохновенная Богом!.. Русь, куда же несешься ты? дай ответ. Не дает ответа». Подобно любому символическому изображению, данная картина не поддается однозначному прочтению и истолкованию. В ней настораживает эстетическая двойственность авторского пафоса: наряду с неподдельным лирическим восхищением звучит здесь и некое вызывающее ужас апокалиптическое предчувствие. Да и сам каскад вопросов, на которые не дается ответов, и характерное упоминание о «медных грудях» коней заставляют вспомнить еще один — величественный и одновременно ужасный — символ России, гениально претворенный Пушкиным в образе Медного всадника: «Ужасен он в окрестной мгле! Какая дума на челе! Какая сила в нем сокрыта! А в сем коне какой огонь! 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?»⁵.

Отталкиваясь от грандиозного пушкинского обобщения-мифа, Гоголь создает свой историософский миф о России: вместо государственного правителя — самодержца Петра, у него появляется высшая небесная сила; возница прямо не назван по имени, но в этом умолчании, как следует догадываться, скрыт особый смысл, ибо указание на доносящуюся с *вышины* знакомую песню прочитывается одновременно и в реально-историческом национальном масштабе (бесконечная, как Русь, песня возницы-ямщика), и в плане мистико-религиозном — как благая Божественная весть, несущееся откуда-то с небес откровение и чудо. Таким образом, на место пушкинского символа российской государственности — над самой крутизной исторической бездны поднятого на дыбы коня — Гоголь вводит мотив поистине фантастического полета (по воздуху, не касаясь земли) мифической птицы-тройки, которую вынужденно сторонятся и которой неизбежно уступают дорогу другие народы и государства.

Однако тут же нельзя не заметить, что в завораживающем и одновременно сверлящем воздух полете гоголевской птицы-тройки наряду с сакральным обликом России проявляется и ее магически-демонический лик⁶, парализующий подчас волю самого автора. Об этом как раз од-

но из самых загадочных признаний Гоголя в поэме: «Русь! чего же ты хочешь от меня? какая непостижимая связь таится между нами? Что глядишь ты так, и зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?.. И еще, полный недоумения, неподвижно стою я, а уже главу осенило грозное облако, тяжелое грядущими дождями, и онемела мысль пред твоим пространством. Что пророчит сей необъятный простор? <...> И грозно объемлет меня могучее пространство, страшную силою отразясь во глубине моей; неестественной властью осветились мои очи: у! какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь!..»

Лирический план поэмы приобретал для Гоголя особое значение. В этой связи показателен отзыв Пушкина о ранней редакции (по всей видимости, еще не выдержанной строго в концепции жанра поэмы) начальных глав «Мертвых душ». Вот как вспоминал об этом Гоголь: «Пушкин, который всегда смеялся при моем чтении (он же был охотник до смеха), начал понемногу становиться все сумрачней, сумрачней, а наконец сделался совершенно мрачен. Когда же чтение кончилось, он произнес голосом тоски: “Боже, как грустна наша Россия!” Меня это изумило. Пушкин, который так знал Россию, не заметил, что все это карикатура и моя собственная выдумка! Тут-то я увидел, что значит дело, взятое из души, и вообще душевная правда, и в каком ужасающем для человека виде может быть ему представлена тьма и пугающее *отсутствие света*» (т. 6, с. 79). Почему же пушкинская реакция, заключенная «голосом тоски», так изумила автора? Не потому ли, что Гоголю в пушкинском отзыве послышалось нечто, напоминающее финальный аккорд его собственной книги «Миргород»: «Скучно на этом свете, господи!»? В эмоциональном и смысловом строе данного резюме, сбивающегося на мрачную мизантропическую ноту и являющего естественную реакцию автора на апостасийность мира (отпадение людей от Бога), звучало нечто безблагодатное: не случайно, по религиозным представлениям, скука — это смертный грех, существенное поражение духовного состава личности. Во всяком случае ясно одно: вся дальнейшая переработка текста «Мертвых душ» следовала в строго выбранном направлении жанра поэмы, достигая цели противопоставить «пугающему отсутствию света» нечто идеальное, способное вывести читателя «на Божий свет».

Идеологическое обоснование лирической природы жанра поэмы находим в письме Гоголя к Н. М. Языкову (датируется 1844 годом): «Ны-

⁵ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. 4-е изд. Л., 1977. Т. 4. С. 286.

⁶ См. об этом: Эпштейн М. Ирония стиля: Демоническое в образе России у Гоголя // Новое литературное обозрение. № 19 (1996). С. 129–147.

нешнее время есть именно поприще для лирического поэта. Сатирой ничего не возьмешь; простой картиной действительности, оглянутаго глазом современного светского человека, никого не разбудишь: богатырски задремал нынешний век. <...> Оглянись вокруг: все теперь — предметы для лирического поэта; всяк человек требует лирического воззвания к нему; куды ни поворотиться, видишь, что нужно или попрекнуть, или освежить кого-нибудь. <...> Воззови, в виде лирического сильного воззвания, к прекрасному, но дремлющему человеку. Брось ему с берега доску и закричи во весь голос, чтобы спасал свою бедную душу...» (т. 6, с. 65).

Даже среди таких художников, как Достоевский, Толстой и Чехов, Гоголь выделяется необыкновенно высоким уровнем идеалистических стремлений. Натуралистическое изображение человека не могло удовлетворить его полностью.

И действительно, уже в 3-й главе поэмы, полемически отталкиваясь от «пугающего отсутствия света», автор в своем проникновенном воззвании к читателю, напоминает о возможности иной ценностной перспективы: «Коробочка ли, Манилов ли, хозяйственная ли жизнь, или нехозяйственная — мимо их!» Появляется излюбленный Гоголем образ — лестница нравственного совершенствования, которая заставляет вспомнить об «иной чудной струе», благодаря которой «уже другим светом осветилось лицо». Как бы продолжая начатую мысль, автор заключает: «Может быть, станешь даже думать: да полно, точно ли Коробочка стоит так низко на бесконечной лестнице человеческого совершенствования? Точно ли так велика пропасть, отделяющая ее от сестры ее, недосыгаемо огражденной стенами аристократического дома <...>? Но мимо, мимо! зачем говорить об этом?»

Общечеловеческий уровень проблематики гоголевских героев обусловлен психологической близостью к самому автору, глубиной автопсихологического содержания. По этому поводу известно откровенное признание Гоголя: «Теперь же прямо скажу все: герои мои потому близки душе, что они из души; все мои последние сочинения — история моей собственной души» (т. 6, с. 77). И, может быть, особенно наглядное и убедительное подтверждение тому — психологическая обрисовка такого персонажа, как Плюшкин.

Вообще, учитывая то поистине огромное значение, которое придавал Гоголь архитектурной постройке поэмы, нельзя не задаться вопросом: почему именно образу Плюшкина отводится в поэме центральная, шестая по счету

глава, по сути, самая середина, «сердцевина» первого тома? В школьной практике закрепилось упрощенное в своей схематичности представление, согласно которому образ Плюшкина воплощает предельную степень обмеления человеческой души, и только; даже на фоне других героев поэмы данный персонаж объявляется в духовном плане как самый «мертвый» (при этом в подтверждение, как правило, ссылаются на суровый авторский приговор — «прореха на человечестве»). Возражать против этого, казалось бы, трудно и бессмысленно. Но дело в том, что при таком подходе мы вряд ли как-то существенно продвигаемся по пути постижения «тайны человека», особенно в том виде, в каком она представлялась Гоголю. Совершенно загадочным и необъяснимым остается следующее обстоятельство: именно рассматриваемая глава на поверку оказывается самой насыщенной лирическими отступлениями, насквозь пронизанной откровенно-исповедальной авторской субъективностью.

Что же так интимно связывает Гоголя с Плюшкиным? Думается, что ответ на этот вопрос лежит в общечеловеческом наполнении художественного образа. И уловить это позволит нам следующее известное изречение из Откровения св. Иоанна Богослова, представляющее собой обращенные к человеку слова Господа: «Знаю твои дела; ты ни холоден, ни горяч; о, если бы ты был холоден или горяч! Но как ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст Моих» (гл. 3, ст. 16,17). Плюшкин — воплощение именно холодного полюса, а не теплотворности (как, например, Манилов, который «так себе, ни то ни се, ни в городе Богдан, ни в селе Селифан»); он яркий носитель пусть и отрицательной, негативной в своей основе, но страстной человеческой природы, того, что автор называет «задором». В этом плане, пожалуй, Плюшкин может соперничать только с главным героем поэмы Чичиковым, в жизни которого, как мы покажем в дальнейшем, страсть занимает также особо влиятельное место. Отмеченные, таким образом, черты христианского понимания человека «работают» у Гоголя на генеральную символику замысла поэмы, на его ведущую морально-религиозную идею.

Примечательно, что именно с 6-й главы, посвященной Плюшкину, в поэму настойчиво вторгается символический сюжет, связанный со старостью и смертью. Открывается он лирической интродукцией, своего рода стихотворением в прозе, в котором автор делится своими воспоминаниями о прошедшей юности и драматическими предчувствиями надвигающейся старости

(«О моя юность! о моя свежесть!»). В свете указанной символики особым смыслом наполняется указание на две сельские церкви (подчеркнуто возносящиеся «на чистом воздухе») в имении Плюшкина: одна пусть и опустевшая, другая же с желтенькими стенами, испятнанная, истрепавшаяся, но обе призванные напомнить о необходимости спасения бедной человеческой души. Удивительны в этом плане принадлежащие именно Плюшкину (и в устах других героев вряд ли вообще представимые), пусть и иронически интонированные, упоминания о священниках и Страшном суде, а также моральная сентенция о том, что «сегодня жив, а завтра и Бог весть», и, особенно, финальное напутствие-благословение в адрес Чичикова: «Прощайте, батюшка, да благословит вас Бог». «Смертная память» Плюшкина может быть объяснена возрастными особенностями данного персонажа. Из всех героев поэмы Плюшкин по возрасту самый старший, ему уже седьмой десяток: по народно-христианским представлениям, самое время задуматься о смерти, а следовательно, и о смысле жизни и приведении в порядок своего душевного хозяйства. Именно данным обстоятельством объясняется тот факт, что символическая тема смерти-возрождения в главе, посвященной Плюшкину, достигает своей кульминации. Как бы в подтверждение этого можно привести знаменитое «гуманное место» — лирическое воззвание автора к юношеству: «Забирайте же с собою в путь, выходя из мягких юношеских лет в суровое ожесточающее мужество, забирайте с собою все человеческие движения, не оставляйте их на дороге, не подымите потом! Грозна, страшна грядущая впереди старость, и ничего не отдает назад и обратно! Могила милосерднее ее, на могиле напишется: “Здесь погребен человек!” — но ничего не прочитаешь в хладных, бесчувственных чертах бесчеловечной старости». Логическим завершением этой темы в поэме станет сюжетная ситуация смерти прокурора, которая уже в полной мере актуализирует вопрос о смысле жизни: «О чем покойник спрашивал, зачем он умер или зачем жил, об этом один Бог ведает». Парадокс авторского обыгрывания мотива смерти в том и заключается, что только смерть в мире «мертвых душ» заставляет убедиться, что «у покойника была, точно, душа (а не только, между прочим, мигающий глаз и густые брови. — *О.З.*), хотя он по скромности своей никогда ее не показывал». Также вполне симптоматично, что бесславное бегство Чичикова из губернского города совпадает с шествием похоронной процессии: не грозное ли это предупреждение герою, собира-

телю «сокровищ на земле, где моль и ржа истребают и где воры подкопывают и крадут», забывшему о единственно нетленных сокровищах, против которых бессильны и моль, и ржа, т. е. о «сокровищах на небе» (Мф., 6, 10-21)?

Приведенный контекст христианских идей, достаточно актуальный для Гоголя, в какой-то мере, может быть, объясняет двойственную природу авторской интенции, неоднозначное отношение автора к герою. Вот что писал по этому поводу сам Гоголь в статье «Предметы для лирического поэта в нынешнее время»: «На колени перед Богом, и проси у Него Гнева и Любви! Гнева — противу того, что губит человека, любви — к бедной душе человека, которую губят со всех сторон и которую губит он сам» (т. 6, с. 66). Гнев и Любовь, таким образом, определяют двойственную позицию автора, парадоксальную установку его творческого духа, порождают тот своеобразный феномен, который хорошо известен по ставшей уже классической формуле «смех сквозь слезы».

Правда, может показаться, что в своих обвинениях в адрес героя Гоголь занимает однозначно позицию прокурора: «И до какой ничтожности, мелочности, гадости мог снизойти человек! мог так измениться! И похоже это на правду? Все похоже на правду, все может стать с человеком». Но в то же время читатель не может не почувствовать, что автор болеет душой за своего героя, потому он и старается фиксировать даже мельчайшие изменения на «деревянном лице» Плюшкина. Попробуем продемонстрировать возможности «потенциального литературоведческого анализа» в разборе той сцены, когда в связи с упоминанием товарища детства по лицу Плюшкина скользнул «какой-то теплый луч». Выпишем данный фрагмент полностью: «И на этом деревянном лице вдруг скользнул какой-то теплый луч, выразилось не чувство, а какое-то бледное отражение чувства, явление, подобное неожиданному появлению на поверхности вод утопающего, произведшему радостный крик в толпе, обступившей берег. Но напрасно обрадовавшиеся братья и сестры кидают, с берега веревку и ждут, не мелькнет ли вновь спина или утомленные бореньем руки, — явление было последнее. Глухо все, и еще страшнее и пустынное становится после того затихнувшая поверхность безответной стихии. Так и лицо Плюшкина вслед за мгновенно скользнувшим на нем чувством стало еще бесчувственней и еще пошлее». Общий итог авторского размышления, пронизанный трагическим пафосом, оставляет мало надежды на спасение героя, но показательна сама драматическая на-

пряженность сюжетной коллизии (гибель утопающего на водах как метафора духовной смерти), подчеркнутая образом «обрадовавшихся братьев и сестер», пытающихся изо всех сил помочь утопающему, иначе, спасти его погибающую душу. Как некогда в лирическом отступлении в связи с образом Коробочки, но только еще определеннее и убедительнее, в главе, посвященной Плюшкину, начинает звучать христианская программа Гоголя, его нескрываемая боль за «погибающую душу брата».

В рассматриваемом фрагменте интересно отметить также сравнение лица Плюшкина с деревом. Заметим, что фигура другого персонажа, Собакевича, вызвала у автора непременно ассоциацию с железом (ср.: «скорее железо могло простудиться и кашлять, чем этот на диво сформированный помещик»), так же и сама ведьма-старость, «которая вся из железа, перед которой железо есть милосердие». В отличие же от железа дерево еще хранит тепло и тем самым оказывается ближе к органике жизни. Не этим ли обуславливается возможность позитивного изменения судьбы Плюшкина? Во всяком случае в «Выбранных местах из переписки с друзьями» в обращении к лирическому поэту Н. М. Языкову по поводу дальнейшей судьбы Плюшкина у Гоголя прорвется самый настоящий душевный крик: «О, если б ты мог сказать ему (т. е. прекрасному, но дремлющему человеку. — О.З.) то, что должен сказать мой Плюшкин, если доберусь до третьего тома “Мертвых душ”» (т. 6, с. 65–66). Но ведь это уже подлинно христианская идея, согласно которой даже самый падший человек не теряет до конца образа и подобия Божьего и в самой своей сокровенной сути, в тайниках своей духовной свободы, сохраняет возможность грядущего возрождения. Недаром Гоголь так любил повторять слова апостола Павла «Не оживет, аще не умрет», комментируя их следующим образом: «Нужно прежде умереть, для того чтобы воскреснуть» (т. 6, с. 82).

Самая заветная идея «Мертвых душ», уже напрямую выводящая к философско-символическому осмыслению притчи о Великом грешнике (замысел, как известно, особо владеющий художественным сознанием позднего Достоевского), связана в поэме с фигурой центрального персонажа — Павла Ивановича Чичикова. Это третий (после самого автора и Плюшкина) герой, чей духовный мир показан в динамическом развитии. Упоминания о его детстве и основных жизненных перипетиях призваны, по замыслу Гоголя, обозначить контуры романа воспитания, точнее, даже приоткрыть перспективы жанра *педагогической поэмы*, так и

оставшегося в рамках первого тома до конца не реализованным.

Заметим, что «оседлому» персонажу Плюшкину центральный герой Чичиков противостоит прежде всего как человек большой дороги — в этом отношении он прямым образом сближается с автором, тоже любителем постоянных перемещений и быстрой езды, даже работающим над поэмой за границей, в Риме, и следящим за событиями в России именно оттуда, из своего «чуждого, прекрасного далека». С темой дороги связано и появление многочисленных «двойников» Чичикова. Колоритные прозвища русских крестьян — Колесо Иван и Григорий Доезжай-не-доедешь — не прямой ли намек на авантюру Чичикова? Как тут не вспомнить пророчество двух русских мужиков, обсуждавших въезд Чичикова в губернский город: «“Вишь ты, — сказал один другому, — вон какое колесо! что ты думаешь, доедет то колесо, если б случилось, в Москву или не доедет?” — “Доедет”, — отвечал другой. “А в Казань-то, я думаю, не доедет?” — “В Казань не доедет”, — отвечал другой».

Еще об одной «дорожной» параллели. В 3-й главе читатель знакомится более подробно с «дорожным снарядам» и тройкой лошадей, в которой наряду с коренным гнедым и пристяжной каурой масти особенно выделяется конь Чубарый — ленивец и сильно лукавый конь, аттестуемый Селифаном не иначе, как «панталонник ты немецкий» или «Бонапарт ты проклятый». Необходимо уточнить, что «чубарый» — это конская масть, для которой характерна *не-чистая* шерсть, в мелких пежинках, или темные пятна по светлой шерсти. Но ведь это и цвет самого черта: известно устойчивое народное выражение «чубарая гиена». Кроме того, дела, которые обделывает Чичиков, тоже относятся к разряду *не очень чистых* (а это уже авторское определение). Чубарый, таким образом, выступает прямым «двойником» Чичикова¹⁴. Подтверждает это отчасти и стилистический строй небольшого фрагмента из 11-й главы. Давая полный реестр основным действующим лицам поэмы, автор замечает: «Еще много пути предстоит совершить всему походному экипажу, состоящему из господина средних лет, брички, в которой ездят холостяки, лакея Петрушки, кучера Селифана и тройки коней, уже известных поименно от Заседателя до подлеца Чубарова. Итак, вот весь налицо герой наш, каков он

¹⁴ Подробнее об этом см.: Софрыгина Т.С. Образ Чичикова в контексте анималистических мотивов // Эволюция форм художественного сознания в русской литературе: (опыты феноменологического анализа). Екатеринбург, 2001. С. 343–357.

есть!» Парадокс данной фразы как раз состоит в том, что заключительное резюме о герое (понятно, коллективном, ибо речь идет об экипаже) следует тотчас же после упоминания о подлеце Чубаром. Вспомним, что буквально несколькими страницами ранее, но только в связи с Чичиковым, сообщалось о том, что «обратили в лошадь добродетельного человека» и потому «пора наконец припрячь и подлеца. Итак, припряжем подлеца!» В контексте приведенной фразы аналогия Чичикова с «подлецом Чубарым» становится уже совершенно очевидной.

Будучи правой пристяжной, Чубарый всякий раз сбивает тройку с правильного пути, уклоняясь вправо. Но мотив уклонения с реальной дороги перерастает у Гоголя в символический мотив заблуждения, что особенно подчеркнуто в 10-й главе в авторском размышлении о всемирной летописи человечества: «Какие искривленные, глухие, узкие, непроходимые, заносящие далеко в сторону дороги избирало человечество, стремясь достигнуть вечной истины, тогда как перед ним был весь открыт прямой путь, подобный пути, ведущему к великолепной храмине, назначенной царю в чертоги». Таким образом, тема дороги и авантюрный сюжет чичиковской «негоции» перерастает в тему пути и морально-религиозного преобразования личности, а национальная эпопея — в роман воспитания и педагогическую поэму. Вспомним уже знакомое нам по 6-й главе лирическое воззвание к юношеству, а также авторские размышления о 16-летней дочери губернатора (самой молодой героине в поэме), к которой оказывается равнодушен и Чичиков: «Она теперь как дитя, все в ней просто, она скажет, что ей вздумается, засмеется, где захочет засмеяться. Из нее все можно сделать, она может быть чудо, а может выйти и дрянь, и выйдет дрянь!» Данная воспитательная тенденция получит у Гоголя более широкое претворение уже во втором томе «Мертвых душ», идея которого, по замыслу автора, будет состоять в показе «ясных, как день», *путей и дорог к высокому и прекрасному*.

В педагогическом плане образ Чичикова представляет для автора особый интерес. Во-первых, это своего рода полый универсум, который может быть наполнен чем угодно. По существу, Чичиков — воплощенная пустота, которая живет «отражениями» других лиц поэмы: так, с Маниловым он вполне деликатен, а в раз-

говоре с Коробочкой груб и бесцеремонен. Именно в 3-й главе автор раскрывает внутреннее устройство шкатулки Чичикова, ибо оно удивительным образом напоминает жилые покои Коробочки: только вместо пестрядевых мешочков, размещенных по ящикам комодов, — многочисленные ящики с перегородками, вплоть до маленького потаенного ящика для денег. Во-вторых, в душе Чичикова автор отмечает горящую страсть к накопительству, поистине неутомимое стремление к собиранию «земных сокровищ». Но только ли страсть к накопительству ведет героя по жизни? Как признается Гоголь, «есть страсти, которых избранье не от человека. <...> И, может быть, в сем же самом Чичикове страсть, его влекущая, уже не от него, и в холодном его существовании заключено то, что потом повергнет в прах и на колени человека пред мудростью небес». Таким образом, Гоголю особенно важен в Чичикове следующий момент — эта *преобразовательная сила* человеческой страсти. Именно в страсти, сильном аффекте, по мнению автора, заключается возможность внутреннего духовного преобразования!

Не случайно в конце второго тома Чичиков оказывается на распутье. Специально сравнивая внутреннее состояние души героя с разобраным строением, Гоголь тем самым обнаружил очень важную проблему для всей последующей русской литературы (от Достоевского до Толстого и Чехова) — проблему духовного развития личности, заботы о своем внутреннем душевном хозяйстве. «Что ни говорите, ведь от души зависит тело. Как же хотеть, чтобы шло как следует. Подумайте не о мертвых душах, а о своей живой душе, да и с Богом на другую дорогу!» — обращается автор к Чичикову устами его «душеприказчика» Муразова. Но ведь это и завет всей русской литературе! Как признается Гоголь в набросках неотправленного письма к Белинскому: «Нужно вспомнить человеку, что он вовсе не материальная скотина, но высокий гражданин высокого небесного гражданства. Покуда он хоть сколько-нибудь не будет жить жизнью небесного гражданина, до тех пор не придет в порядок и земное гражданство» (т. 9, с. 403). К решению этой поистине глобальной задачи и призваны в поэме лирические отступления автора.