

“МЕРТВЫЕ ДУШИ” ГОГОЛЯ: ИЗОБРАЖЕНИЕ ЧЕЛОВЕКА

© 2012 г. В. Ш. Кривонос

В статье анализируются особенности изображения человека в “Мертвых душах”. Автор доказывает, что любое однозначное определение не исчерпывает сущности гоголевского героя. Гоголь демонстрирует в “Мертвых душах” универсальное понимание изображенного человека. Поэтому в пределе гоголевский герой закономерно превращается в антропологический символ. С помощью принципов обратной перспективы Гоголь раскрывает в изображенном человеке образ Божий и указывает на возможное преображение героя.

The article is concerned with Gogol's representation of man in “Dead Souls” and with its specific features, in particular. The author argues that any preconceived definition does not exhaust the essence of Gogol's persona. Gogol's understanding of the human being in “Dead Souls” is universal. So Gogol's protagonist naturally turns into an anthropological symbol. Using principles of a reverse perspective Gogol reveals the image of God in the person portrayed and points to a possible transformation of the persona.

Ключевые слова: герой, человек, антропологический символ, обратная перспектива.

Key words: protagonist, man, anthropological symbol, reverse perspective.

Тема предлагаемой статьи продиктована одним характернейшим рассуждением В.В. Розанова, сравнившего пушкинского Скупого рыцаря, который был “человек с головы до ног”, со скупым героем Гоголя; признав, что Плюшкин “в самом деле удивительный образ, но вовсе не потому, как оригинально он задуман, а лишь потому, как оригинально он выполнен”, критик так объясняет его отличие от героя Пушкина: “Но разве человек Плюшкин? Разве это имя можно применить к кому-нибудь из тех, с кем вел свои беседы и дела Чичиков? Они все, как и Плюшкин, произошли каким-то особым способом, ничего общего не имеющим с естественным рождением: они сделаны из какой-то восковой массы слов, и тайну этого художественного делания знал один Гоголь” [1, с. 140]. Плюшкин, по Розанову, потому не может носить имя человека, что *особый способ* его изображения не похож на рождение в процессе творчества литературного героя; он не рожден *естественным* для писателя путем, так, как рождается изображаемый человек, а *сделан*, т.е. представляет собою искусственную конструкцию. Если место изображенного человека заняли у Гоголя конструкции из *восковой массы слов*, то *удивительный образ* Плюшкина действительно не является образом человека – в том смысле, в каком Розанов говорит о пушкинском человеке.

Изображая Плюшкина и произошедшую с ним метаморфозу, Гоголь, как было отмечено, выходит за пределы литературного архетипа скупца [2, с. 105]. Выходит прежде всего потому, что

интересует его не скупец Плюшкин, обладатель низких нравственных качеств, а человек Плюшкин, “человек вообще, как он есть” [3, с. 245]; вошедшая в поэму “история характера” [4, с. 279] героя занимает Гоголя в той мере, в какой его волнует история Плюшкина как носителя образа Божьего. Показательно в этом смысле впечатление, принадлежащее автору критического разбора “Мертвых душ”: “...на какой бы низкой ступени ни стояло лицо у Гоголя, вы всегда признаете в нем человека, своего брата, созданного по образу и подобию Божию” [5, с. 82] (ср. также: “...все действующие лица его поэмы прежде всего являются *людьми*, как бы малы и ничтожны ни были они по положению своему в обществе, до какого бы нравственного уничтожения ни были доведены воспитанием и неизбежным течением дел” [6, с. 313]). Другое дело, что образ Божий в гоголевском человеке был так испорчен и искажен, что Розанов, прочитавший под пушкинским углом зрения гоголевскую “картину человека” [7, с. 101], имел как будто основания усомниться, достойны ли герои поэмы имени человека. Вопрос: их ли в этом вина, если сконструированы они из *восковой массы слов*, или такова установка Гоголя, обнажившего утрату ими человеческого образа?

Мнение, что Розанову принадлежит “острое объективное наблюдение той деформации, которой действительно человеческий образ подвергся у Гоголя” [8, с. 141], переносит акцент с субъективного, вообще говоря, читательско-кри-

тического восприятия (К. Аксаков ведь прочитал явленную в поэме “картину человека” иначе, чем Розанов) на объективные свойства самого гоголевского изображения, фактуре которого соответствует *острое объективное наблюдение*. Точнее: в целом розановское прочтение крайне субъективно, но данное наблюдение отличается тем не менее несомненной объективностью. Характеризует ли, однако, замеченная Розановым деформация человеческого образа самый подход Гоголя к человеку, осмысленный позднее как “негативная антропология” (этот однозначный термин, сильно упрощающий реальную ситуацию, был выдвинут в работе [9, с. 120–121], см. также [10, с. 410]; сам лишенный смысловой подвижности, термин этот вряд ли способен передать движение смысла в гоголевских произведениях), или же деформация эта является следствием избранного способа изображения человека?

В христианской антропологии, определяющей гоголевское видение человека, последний есть “существо личностное”, но «поскольку личность неотделима от существующей в ней природы, постольку всякое природное несовершенство, всякое ее “неподобие” ограничивает личность, затемняет “образ Божий”» [11, с. 175–176]. В гоголевском человеке природа довлеет над личностью; если природное несовершенство очевидно и бросается в глаза, то личность, что тоже очевидно, резко ограничена в своих проявлениях *неподобием*, несводимым, однако, к природному несовершенству. Что такое в “Мертвых душах” это *неподобие*, затемняющее образ Божий? Это некое характеризующее героев поэмы состояние; таково состояние пустоты – пустоты не просто душевной, порождаемой греховностью (ср.: Гоголь “антрополог, терзаемый идеей греховности, душевной пустоты человека вообще” [12, с. 164]), но онтологической, лишаящей существование высшего смысла; онтологической пустоте (отсутствию сущности) изоморфна заполняющая ее онтологическая темнота (ср.: [13, с. 330]). Дело идет об унижении образа Божьего в человеке, т.е. об «“онтологическом” унижении» [14, с. 82], когда образ Божий в нем не виден – не виден потому, что затемнен.

Если герои Гоголя действительно сделаны из *восковой массы слов*, то говорить о деформации в них человеческого образа можно лишь в смысле технического, т.е. насколько *оригинально* они *выполнены*; логично, что “восковой картине” соответствуют не живые лица, а обернутые “в мертвую ткань языка” безжизненные “восковые фигурки” [1, с. 139–140]. Продолжая свои наблюдения, Розанов подмечает в Гоголе и такую “особенность,

что он все явления и предметы рассматривает не в их действительности, но в их *пределе*”; так, “Мертвые души” возводят “обыкновенную серенькую жизнь до предела пошлости” [1, с. 141]. Вот и словесное описание героев поэмы доведено Гоголем до возможного *предела* безжизненности, почему Плюшкина, который *произошел особым способом*, и трудно принять за человека; ведь человек у Гоголя не был рассмотрен и показан в его *действительности*. Если следовать этой логике, то человеческий образ в “Мертвых душах” потому и мог подвергнуться предельной деформации, что был всего лишь искусственной конструкцией, объектом специфического *художественного действия* Гоголя.

Между тем деформация человеческого образа, выражающая *неподобие* как основное состояние гоголевского человека, действительно является коренным свойством “картины человека” у Гоголя, ни в коем случае не являющейся *восковой*; этого рода деформацию (как феномен гоголевской антропологии) необходимо, однако, отделить от деформаций, порожденных самим способом изображения человека – того же Плюшкина. Гоголевская “картина человека” и в самом деле *картина*, запечатлевшая особенности восприятия ее автором, так что вполне уместна здесь аналогия с экфрасисом, иконическим образом “видения, постижения картины”, представляющим собой “запись последовательности движений глаз и зрительных впечатлений” [15, с. 10]. Но поскольку описывается все же не произведение искусства, визуальный облик которого принимает словесную форму, а герой, чей живописный портрет только в словесной форме и существует, то значимой становится *запись* в повествовании динамики видения и постижения образа человека.

Представление о средневековом характере художественного мышления Гоголя прочно укоренилось в литературе о писателе [16, с. 39] (ср.: [2, с. 119–120]). Так, А.В. Крейцер, рассматривая пейзаж, открывающий второй том “Мертвых душ”, убедительно демонстрирует, насколько “характерно для Гоголя” применение обратной перспективы: в поэме “возникали изображения, сходные с теми, что обнаруживаются на средневековых иконах, где каждая часть композиции давалась со своей обратно перспективной точки зрения согласно внутреннему значению...” [17, с. 41].

Было бы преувеличением утверждать, что в гоголевской поэме системе обратной перспективы отдано какое-либо предпочтение перед системой прямой перспективы; давно замечено: «Гоголь

многостилен в изобразительности; у него ряд пространственных перспектив: то он – “японец”, то – “итальянец» [18, с. 134]. Если же для *показа* героя Гоголь использует именно обратную перспективу, то для того, чтобы рассмотреть предмет согласно его *внутреннему значению* – рассмотреть “со многих точек зрения” и тем самым расширить “зрительный охват объемной формы” [19, с. 40]. Потенциально такой *объемной формой* как раз и является изображаемый человек, который при первом приближении кажется, однако, как показался он Розанову, совершенно плоским и в принципе лишенным какого-либо объема. Уточним только, говоря о роли обратной перспективы в “Мертвых душах”, что аналогия с древним искусством носит здесь, как и в случае с пейзажем, условный характер, но специфику гоголевской *картины*, не только картины природы, но и “картины человека”, она тем не менее позволяет уловить.

Попытаемся понять, почему Розанову показалось, что способ, каким был произведен Плюшкин, не имеет ничего общего с *естественным рождением* литературного героя, и откуда взялось впечатление, что герой этот сделан *из какой-то восковой массы слов*. Чтобы проверить его *объективные* наблюдения, посмотрим, какую зрительную позицию занимает автор (под автором здесь и далее понимается повествователь), описывая Плюшкина, т.е. где он в этот момент находится (вне или внутри изображаемого мира) и как занимаемое им место наблюдения влияет на выбор перспективы изображения.

Вот первое появление Плюшкина в поэме: “У одного из строений Чичиков скоро заметил какую-то фигуру, которая начала вздорить с мужиком, приехавшим на телеге. Долго он не мог распознать, какого пола была фигура: баба или мужик. Платье на ней было совершенно неопределенное, похожее очень на женский капот, на голове колпак, какой носят деревенские дворовые бабы, только один голос показался ему несколько сиплым для женщины” [20, с. 114]. Зрительная позиция автора совпадает с позицией Чичикова, находящегося внутри изображаемого мира и выступающего по отношению к Плюшкину в роли наблюдателя; автор тем самым, подобно художнику в средневековой живописи (см.: [21, с. 253]), становится причастным изображаемому изнутри: он тоже не может распознать пол замеченной Чичиковым *фигуры*.

Автор, как и наблюдатель в системе обратной перспективы (ср.: [21, с. 256]), активно перемещается (вслед за Чичиковым) внутри изображае-

мого мира; его зрительная позиция динамична, что определяет особенности последующего *показа* героя: “Но тут увидел он, что это был скорее ключник, чем ключница: ключница, по крайней мере, не бреет бороды, а этот, напротив того, брил, и, казалось, довольно редко, потому что весь подбородок с нижней частью щеки походил у него на скребницу из железной проволоки, какою чистят на конюшне лошадей” [20, с. 115–116]. Далее автор вплотную приближается к Плюшкину, принятому Чичиковым за ключника, и описывает его лицо с “выступившим очень далеко вперед” подбородком и с маленькими глазками, бегавшими, “как мыши”, и непонятно из чего состряпанный “наряд”, побудивший бы скупщика мертвых душ дать ему в иной ситуации “медный грош”, подтверждающие впечатление, что такого рода человека “он еще не видывал” [20, с. 116]. Описание, резко выдвигающее Плюшкина на передний план и сильно укрупняющее определенные детали его внешнего облика, подчеркивает *внутреннее значение* портрета героя (“Но пред ним стоял не нищий, пред ним стоял помещик. У этого помещика была тысяча с лишком душ...” [20, с. 116–117]) для понимания страшного разрыва между его прошлым и его настоящим.

Динамика зрительной позиции автора способствует суммированию впечатлений, вызываемых зрительным охватом фигуры Плюшкина, приобретающей *объемную форму*; деформации изображения (описание подбородка, глаз и элементов странного наряда дано с характерным «сдвигом “на нас”» [19, с. 49]) отражают деформации восприятия, определяемого системой обратной перспективы (ср.: [21, с. 246]). При этом автор, перемещаясь внутри изображаемого мира в пространстве и во времени, продолжает свое движение относительно героя; поведав о нынешнем положении Плюшкина, превратившегося в собирателя хлама и тащившего к себе домой “всё, что ни попадалось ему” [20, с. 117], он переходит к изложению его жизненной истории: “А ведь было время, когда он только был бережливым хозяином! был женат и семьянин, и сосед заезжал к нему пообедать, слушать и учиться у него хозяйству и мудрой скупости” [20, с. 117–118].

Герой, пока излагается его история, остается выключенным из сюжетных событий и неподвижным относительно автора; так в древней живописи фигурам “не надо двигаться – движется сам наблюдатель, т.е. относительно них перемещается зрительная позиция (что функционально одно и то же)” [21, с. 246]. По мере погружения автора в прошлое героя и удаления его фигуры с переднего плана происходит *знаковое* увеличение объек-

та изображения (прибегнем к аналогии, сознавая ее условность: “Обычно с принципом обратной перспективы связывают увеличение размеров объекта изображения по мере удаления его от зрителя...” [17, с. 39]), что позволяет рассмотреть в подробностях произошедшую с Плюшкиным метаморфозу и лицезреть ее последствия: “...человеческие чувства, которые и без того не были в нем глубоки, мелели ежеминутно, и каждый день что-нибудь утрачивалось в этой изношенной развалине” [20, с. 119].

Расщепление зрительной позиции автора, который перемещается относительно героя и во времени, и в пространстве, приводит к тому, что фигура последнего то “вытягивается” по временной вертикали, то “сплющивается” по пространственной горизонтали, сдвигаясь в разном направлении от воспринимающего (ср.: [19, с. 46]) и порождая такие деформации изображения, которые обнажают деформацию человеческого образа: “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. <...> Так и лицо Плюшкина вслед за мгновенно скользнувшим на нем чувством стало еще бесчувственней и еще пошлее” [20, с. 126].

Гоголь, подобно средневековому художнику, разрывающему “с задачами иллюзионизма” и ставящему “своею целью не созидание подобий, а символы реальности” [22, с. 23], изображает не подобие реального человека, но свое представление о человеке (ср.: [22, с. 67]), предстающего как антропологический символ. Плюшкин и показан как один из таких антропологических символов, выражающих онтологическое падение человека: “И до такой ничтожности, мелочности, гадости мог снизойти человек! мог так измениться! И похоже это на правду? Всё похоже на правду, всё может статься с человеком” [20, с. 127]. Можно сказать, что изображение человека у Гоголя, подобно изображению какого-либо объекта в средневековой живописи, есть “символическое указание на его место в изображаемом мире (т.е. в мире, его окружающем)” [21, с. 250]. Применяя для номинации Плюшкина слово “человек”, Гоголь использует его и для характеристики мира, где рождается герой (и его *рождение* именно здесь, в изображаемом мире, выглядит совершенно *естественным*) и где он превращается в антропологический символ, и для символического обозначения места героя в антропологическом пространстве поэмы, и, наконец, как универсаль-

ное имя героя, изображенного человека, в котором образ Божий деформирован и затемнен, но не уничтожен (ср.: [4, с. 281–282]).

Будучи универсальным, имя человека оказывается применимо, вопреки сомнениям Розанова, и к тем героям “Мертвых душ”, которых Гоголь выводит за пределы не только литературных архетипов, как Плюшкина, но и устойчивых литературных типажей, как Манилова, Коробочку, Собакевича и Ноздрева; в их случае антропологическая символика раскрывает свой потенциал в типизирующих обобщениях, предельно расширяющих границы изображаемого человека (о символическом потенциале в “Мертвых душах” таких обобщений см.: [23, с. 29–31]). Сбравшись описать Манилова, автор говорит о трудностях портретирования тех, “которые с вида очень похожи между собою”, но имеют “много самых неуловимых особенностей”: “Тут придется сильно напрягать внимание, пока заставишь перед собою выступить все тонкие, почти невидимые черты, и вообще далеко придется углублять уже изощренный в науке выпытывания взгляд” [20, с. 24]. Позицией *выпытывания*, как заметил С.Г. Бочаров, автор определяет свое “напряженное отношение к предмету”, которое “еще напрягается” и “еще углубляется” в предмет, “*вынуждая его раскрыться*” [24, с. 412]. В подобном подходе реализуется задача разглядеть и показать *объемную форму* фигуры, кажущейся плоской или, на языке Розанова, *восковой*, т.е. лишенной *неуловимых особенностей и почти невидимых черт*, которые собственно и делают гоголевского героя *человеком с головы до ног*. Углубление взгляда (при этом привычные пропорции и формы изменяются, и скрытые деформации человеческого образа начинают буквально бросаться в глаза) подчеркивается подвижной позицией автора относительно героя, который из эмпирического лица превращается в “тип человека”, несущего в себе определенную “идею” [25, с. 231]. Что же призвано в итоге открыть это проникновение вглубь героя авторского взгляда? То, что искажение образа Божьего затронуло не только “плоть”, но самое “идею” человека, метаморфозы которого выглядят тем более символическими, что с ним *поистине все может статься*.

Показывая героя, автор аналитически, слой за слоем, рассекает плотскую и плотную оболочку, скрывающую от внешнего наблюдателя “идею” изображаемого человека; так, в случае Манилова обнаруживается, что его “идея” есть отсутствие всякой сущности: “Один Бог разве мог сказать, какой был характер Манилова. Есть род людей, известных под именем: люди так себе, ни то ни

сё, ни в городе Богдан, ни в селе Селифан, по словам пословицы. Может быть, к ним следует примкнуть и Манилова. На взгляд он был человек видный; черты лица его были не лишены приятности, но в эту приятность, казалось, чересчур было передано сахару; в приемах и оборотах его было что-то заискивающее расположения и знакомства. Он улыбался заманчиво, был белокур, с голубыми глазами. В первую минуту разговора с ним не можешь не сказать: какой приятный и добрый человек! В следующую за тем минуту ничего не скажешь, а в третью скажешь: чорт знает, что такое! и отойдешь подальше; если же не отойдешь, почувствуешь скуку смертельную” [20, с. 24]. Неопределенность маниловского характера служит антропологическим символом пустоты – и отображает зияющую пустоту небытия; отсюда не просто чувство скуки, которое вызывает разговор с героем, но скуки *смертельной*.

Выбором зрительной позиции автор помещает себя внутрь мира, значимой частью которого является тот или иной герой, а движением взгляда охватывает все обозреваемое им и окружающее героев пространство, что указывает на его внутреннюю позицию по отношению к изображаемому человеку. Постигание образа человека оказывается неотделимо от постижения образа пространства, с которым герой составляет нерасторжимое целое и законам организации которого следует авторский взгляд (ср. с позицией “древнего художника”, помещающего себя и зрителя “как бы внутрь этого изображаемого пространства”, так что “динамика нашего взора следует законам построения этого микромира” [21, с. 252–253]). Например: “Минуту спустя вошла хозяйка, женщина пожилых лет, в каком-то спальном чепце, надетом наскоро, с фланелью на шее, одна из тех матушек, небольших помещиц, которые плачутся на неурожай, убытки и держат голову несколько набок, а между тем набирают понемногу деньжонок в пестрядевые мешочки, размещенные по ящикам комодов. В один мешочек отбирают всё целковики, в другой полтиннички, в третий четвертачки, хотя с виду и кажется, будто бы в комод ничего нет, кроме белья, да ночных кофточек, да нитяных моточков, да распоротого салопы, имеющего потом обратиться в платье, если старое как-нибудь прогорит во время печения праздничных лепешек со всякими пряженцами или поизотрется само собою. Но не сгорит платье и не изотрется само собою; бережлива старушка, и салопу суждено пролежать долго в распоротом виде, а потом достаться по духовному завещанию племяннице внучатной сестры вместе со всяким другим хламом” [20, с. 45].

Типизирующее обобщение строится в форме описания микромира *небольших помещиц*, где центральное место занимают символические комоды с их заполняемыми всяким *хламом* мешочками и ящиками, и вся эта картина с *матушками* и принадлежащими им комодами порождена воображением автора, отыскивающего в бытовой эмпирике “идею”, определяющую характер Коробочки, занятой бессмысленным накопительством; последовательное движение взгляда, будто просто скользящего от одного воображаемого мешочка и ящика к другому, но на самом деле заставляющего выступить перед собою *почти невидимые черты* человеческого “типа”, к которому отнесена гоголевская помещица, соответствует видению автором образа изображаемого персонажа.

Обратим внимание, что на рисуемой автором картине видны сразу все эти похожие друг на друга комоды с их общим для всех комодов содержимым и даже с предсказанной судьбой этого содержимого; они сливаются в целостный образ предмета, в котором все типично и который не случайно выдвинут на передний план и решительно сдвинут “на зрителя”, призванного следовать за движением авторского взгляда, суммирующего и объединяющего потенциально расщепленные зрительные позиции (ср.: [19, с. 48–49]). Последующий переход к сцене с Коробочкой, вступающей в разговор с Чичиковым, сужая поле зрения автора, резко увеличивает (благодаря предшествующей обобщающей характеристике) *размеры* изображения персонажа, представляющего за весь “тип человека”, ведущую “идею” которого он, этот персонаж, выражает. Так формируется представление об изображаемом человеке, которого уже исходная авторская установка превращает в антропологический символ реальности.

В типизирующем обобщении автор словно движется *вокруг* определенного человеческого “типа”, рассматривая его с разных сторон и точек зрения и описывая таким, какой он есть, будучи постоянно воспроизводимым и в совокупности своих признаков универсальным. Конкретный персонаж служит воплощением символического содержания, свойственного данному “типу”, чьи особенные черты в характеристике специально выделяются, выдвигаются на передний план и таким образом укрупняются. Ср.: “Лицо Ноздрева, верно, уже сколько-нибудь знакомо читателю. Таких людей приходилось всякому встречать не мало. Они называются разбитными малыми, слынут еще в детстве и в школе за хороших товарищей и при всем том бывают весьма больно

поколачиваемы. В их лицах всегда видно что-то открытое, прямое, удалое. Они скоро знакомятся, и не успеешь оглянуться, как уже говорят тебе: ты. Дружбу заведут, кажется, навек; но всегда почти так случается, что подружившийся подерется с ними того же вечера на дружеской пирушке. Они всегда говоруны, кутилы, лихачи, народ видный. Ноздрев в тридцать пять лет был таков же совершенно, каким был в осьмнадцать: охотник погулять” [20, с. 70].

Обобщающая характеристика “типа”, к которому отнесен Ноздрев, основана на принципе повторения (многократного умножения) устойчивых человеческих свойств и качеств, которые становятся для *всякого* видными и узнаваемыми; все подобные Ноздреву “люди”, такие, как он, все эти *лица*, “они”, образующие некую множественность, предельно расширяют предмет изображения по мере удаления его от зрителя (герой, когда речь заходит о “таких людях”, отодвигается на задний план). Последующее изображение Ноздрева, который репрезентирует множественность родственных ему фигур и повторяемость свойственных им общих признаков, приписывает чертам его характера соответствующую антропологическую семантику.

Характер Ноздрева может быть правильно понят только в контексте, установленном типизирующим обобщением, и в сопряжении с множественностью фигур, которые он репрезентирует и которые принадлежат изображаемому миру. Поскольку автор помещает себя, как художник в средневековой живописи, внутрь этого мира, то он и описывает “мир вокруг себя” [21, с. 253], частью которого является и Ноздрев. Отсюда заключающее характеристику героя утверждение: “Вот какой был Ноздрев! Может быть, назовут его характером избитым, станут говорить, что теперь нет уже Ноздрева. Увы! несправедливы будут те, которые станут говорить так. Ноздрев долго еще не выведется из мира. Он везде между нами и, может быть, только ходит в другом кафтане; но легкомысленно-непроницательны люди, и человек в другом кафтане кажется им другим человеком” [20, с. 72]. И здесь автор перемещается внутри изображаемого мира, продолжая начатое им ранее движение относительно определенного “типа человека”, символическое существо которого и является объектом его наблюдения.

Те же, что и в случае Ноздрева, принципы антропологического анализа используются автором при описании Собакевича: «Известно, что есть много на свете таких лиц, над отделкою которых

натура недолго мудрила, не употребляла никаких мелких инструментов, как-то: напильников, буравчиков и прочего, но просто рубила со всего плеча,хватила топором раз – вышел нос,хватила в другой – вышли губы, большим сверлом ковырнула глаза и, не обскобливши, пустила на свет, сказавши: “живет!” Такой же самый крепкий и на диво стачанный образ был у Собакевича...» [20, с. 94–95]. Место героя в изображаемом мире определено его принадлежностью к *лицам*, образующим иную уже символическую множественность, но их знаковые функции аналогичны соответствующим функциям “старушек”, которым уподоблена Коробочка, или “разбитных малых”, к которым причислен Ноздрев. Подобно другим героям поэмы, Собакевич также служит антропологическим символом реальности, выступая носителем знаковых признаков человека, в “теле” которого как будто “совсем не было души, или она у него была, но вовсе не там, где следует...” [20, с. 101].

Всех героев, встретившихся Чичикову, от Маилова и до Плюшкина, и показавшихся Розанову *восковыми фигурками*, объединяет свойство неподвижности, внешней и внутренней. Возможно, именно это общее для них свойство, остро подмеченное критиком, и дало ему основание заявить, что они не заслуживают имени человека. Примечательно, что *его объективное наблюдение* не коснулось Чичикова, для чего тоже есть основание в самом тексте поэмы: в отличие от других персонажей, он герой движущийся, принадлежащий дороге (см.: [26, с. 290–291]). Но движется он “не только в пространстве, но и во времени” [27, с. 190], направленном “от прошлого к будущему” [26, с. 191], почему автор именно с Чичиковым и связывает свои представления о вероятном развитии сюжета. Развитие это видится линейным, как и время героя, которому, как обещает показать автор, “придется разрешить и преодолеть” в будущем “более трудные препятствия”, а поэма “примет величавое, лирическое течение” [20, с. 241]. Между тем для изображения Чичикова автор не случайно прибегает не только к линейной, но и к обратной перспективе.

В линейной перспективе герой показан таким, каким он *кажется* другим персонажам, принимающим его за того, кем он не является. Обману зрения способствует подчеркнутое уже в первом абзаце поэмы безличие Чичикова (“Явление Чичикова в первой главе эпигналама безличию...” [18, с. 95]; ср.: “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” [20, с. 7]), а также способность говорить о себе “какими-то общими местами” [20, с. 13] и умение всех “очаровать” [20, с. 16]. Когда же, по ходу сюжета, “господа чиновники” начинают заниматься разгадыванием, “кто таков на самом деле есть Чичиков”, то возникает впечатление полной неясности и пугающей неопределенности: “Да кто же он в самом деле такой?” [20, с. 195]. Знаменательно, что “решилось дело тем, что никак не могли узнать, что такое был Чичиков” [20, с. 209]. И по-другому решиться не могло. С кем бы ни отождествляли героя и до какого бы абсурда ни доходили в попытке его идентификации, все равно там, где надеялись разглядеть “определенно явленные черты”, обнаруживается лишенное узнаваемых признаков “пустое место” [28, с. 93]. Это вставленное в портретную раму *пустое место* служит символом онтологической пустоты: образ Божий настолько затемнен в герое, что для окружающих определить его человеческую сущность просто невозможно.

Чтобы читатели поняли, какого рода произошло с Чичиковым *превращение*, надо было показать его не таким, каким он показался и кажется окружающим, а таким, каков он на самом деле был и каков он теперь есть (ср.: [21, с. 248]). Другими словами, надо было *изведать* его “до первоначальных причин” и заглянуть “поглубже ему в душу” [20, с. 242]. Динамика видения и постижения героя *записывается* в композиционной структуре поэмы, каждая из частей которой имеет свой центр изображения; в предшествующих главах Чичиков увиден и показан совсем не так, как в его биографии, появляющейся в последней главе: возникает, как при использовании художником обратной перспективы, “*разноцентрированность* в изображении”, когда “рисунок строится так, как если бы на разные части его глаз смотрел, меняя свое место” [22, с. 12].

Автор, приступая к изложению биографии Чичикова, извлекает пользу из ситуации, когда тот, утомленный дорогой, засыпает; возникшему случаю “поговорить о своем герое” он “даже рад”, так как сделать это ранее всякие сюжетные обстоятельства “ему беспрестанно мешали” [20, с. 222]. Герой продолжает спать “во всё время рассказа его повести” [20, с. 245] и просыпается лишь тогда, когда автор, завершив ее (и предвидя предсказуемую для него реакцию читателей), успевает рассказать еще и тематически связанную с *повестью* притчу и обратиться к аудитории с наставлением и упреком. Занимая внутреннюю по отношению к изображаемому позицию (находясь внутри изображаемого мира), он совмещает

ее с позицией творящего субъекта; при этом пространственный вектор изображения (не только общей картины, но прежде всего “картины человека”) автор резко меняет на временной (ср.: [4, с. 282]). Выбрав универсальное место наблюдения (одновременно *внутри* и *вне*), позволяющее ему отложить “совершенно всё в сторону” [20, с. 223] и заново центрировать изображаемое, автор движется относительно героя во времени, совершая экскурс в его биографическое прошлое, герой же, подобно Плюшкину в рассказанной уже ранее жизненной истории скряги, словно *вытягивается* по временной вертикали и поворачивается разными гранями своего *деформированного* человеческого образа.

По мере того как Чичиков удаляется от воспринимающего во времени, заметно увеличиваются знаковые *размеры* его фигуры (ср.: [17, с. 46]), что указывает на ее растущую важность для изображаемого (ср. наблюдение, что “объекты, находящиеся дальше”, но имеющие высокую степень важности, “могут обладать все возрастающей значимостью (по мере удаления)” [29, с. 327]). Происходит не только новый и принципиально значимый для автора “охват мира” [22, с. 28], изображаемого в поэме, но и символический охват *объемной формы* героя, ставшей таковой благодаря приемам обратной перспективы.

Что касается непосредственно антропологической ситуации, в которой пребывает Чичиков, то она определяется неведомым ему самому призыванием, расширяющим границы героя как изображенного человека. Ср. первоначальный вывод, которым автор завершает рассказ о герое: “Итак, вот весь налицо герой наш, каков он есть! Но потребуют, может быть, заключительного определения одной чертой: кто же он относительно качеств нравственных?” [20, с. 241]. И итоговое заключение, оспаривающее и отвергающее требование, игнорирующее символическую природу изображения человека в поэме: “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” [20, с. 242]. Любое однозначное определение не исчерпывает сущности героя. Поэтому в *пределе* он совершенно закономерно превращается в антропологический символ – превращается и потому, что именно к такому универсальному пониманию человека склоняет избранный автором способ изображения, позволяющий не только прояснить затемненный в герое образ Божий, но и прямо намекнуть на возможность преобразования его человеческой личности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Розанов В. В. Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского. Опыт критического комментария // Розанов В.В. Собрание сочинений. Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского. Литературные очерки. О писательстве и писателях. М., 1996.
2. Гольденберг А.Х. Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя. Волгоград, 2007.
3. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1956. Т. X.
4. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996.
5. Аксаков К.С. Несколько слов о поэме Гоголя: Похождения Чичикова, или Мертвые души // Аксаков К.С. Эстетика и литературная критика. М., 1995.
6. Майков В.Н. Сто рисунков из сочинения Н.В. Гоголя “Мертвые души” // Майков В.Н. Литературная критика. Л., 1985.
7. Бочаров С.Г. Вокруг “Носа” // Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999.
8. Бочаров С.Г. Загадка “Носа” и тайна лица // Бочаров С.Г. О художественных мирах. М., 1985.
9. Schreier H. Gogol's religiöses Weltbild und sein literarisches Werk: Zur Antagonie zwischen Kunst und Tendenz. München, 1977.
10. Бибихин В.В., Гальцева Р.А., Роднянская И.Б. Литературная мысль Запада перед “загадкой” Гоголя // Гоголь: История и современность. М., 1985.
11. Лосский Вл. Очерк мистического богословия Восточной церкви: Пер. с фр. // Мистическое богословие. Киев, 1991.
12. Бицилли П.М. Проблема человека у Гоголя // Бицилли П.М. Трагедия русской культуры: исследования, статьи, рецензии. М., 2000.
13. Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. М., 1996.
14. Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977.
15. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. М., 2002.
16. Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995.
17. Крейцер А.В. О “живописности” прозы Н. В. Гоголя (отрывки из работы) // Гоголевский сборник. СПб., 1994.
18. Белый А. Мастерство Гоголя. М., 1996.
19. Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения (Язык древнего искусства). М., 1970.
20. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14 т. [М.; Л.], 1951. Т. VI.
21. Успенский Б.А. Семиотика иконы // Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995.
22. Флоренский П., свящ. Обратная перспектива // Флоренский П., свящ. Избранные труды по искусству. М., 1996.
23. Маркович В.М. И.С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30–50-е годы). Л., 1982.
24. Бочаров С.Г. О стиле Гоголя // Теория литературного стиля. Типология стиливого развития Нового времени. М., 1976.
25. Зеньковский В. Н.В. Гоголь // Гиппиус В. Гоголь. Зеньковский В. Н.В. Гоголь. СПб., 1994.
26. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988.
27. Беспрозванный В., Пермяков Е. Из комментариев к первому тому “Мертвых душ” // Тартуские тетради. М., 2005.
28. Федоров В.В. О природе поэтической реальности. М., 1984.
29. Штелер Т. Обратная перспектива: Павел Флоренский и Морис Мерло-Понти о пространстве и линейной перспективе в искусстве Ренессанса // Историко-философский ежегодник – 2006. М., 2006.