

Aleksander Iwanicki

Сюжет "Мертвых душ" Н. В. Гоголя как барочная метафора

Acta Polono-Ruthenica 18, 47-55

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Aleksander Iwanicki
Moskwa

Сюжет *Мертвых душ* Н.В. Гоголя как барочная метафора

О связи поэтики Гоголя с польским и украинским барокко писалось не раз. Прежде всего, речь шла о присутствии в его драматургии принципа барочной метафоризации, когда происходящее на сцене иновыражает некую духовную сущность¹. Мы полагаем, что этот принцип может прояснить сюжетный смысл главного эпического шедевра Гоголя – поэмы *Мертвые души*, и прежде всего ее первого тома (далее в тексте МД1) – единственного из оконченных Гоголем.

Своеобразным драматургическим мостом к пониманию сюжетного смысла *Мертвых душ* выглядит *Развязка „Ревизора“* (1846). Спустя 10 лет после написания *Ревизора*, Гоголь переосмысляет свою комедию. Плодом переосмысления стал драматический эпилог, который должен был исполняться сразу после самой пьесы. В нем артисты, только что сыгравшие свои роли, обсуждают смысл сыгранного ими. И Первый комический актер, игравший Городничего (специально роль готовилась для М.С. Щепкина) объявляет коллегам об открытом им „ключе“ к смыслу *Ревизора*. Уездный город – есть „наш же душевный город и сидит он у всякого из нас“ (IV, 130). Чиновники – „наши страсти, ворующие казну души нашей“. Подлинный Ревизор, прибывший „по Высочайшему (Божескому) повелению“, – совесть, посещающая нас „у дверей гроба“. Хлестаков, мнимый ревизор – „ветренная, светская совесть“, с которой человек сообразуется каждый день и которая исчезает сама перед смертью и появлением „подлинного“ Ревизора (IV, 130–134).

Здесь очевидно влияние польско-украинской барочной драмы, в которой сценическое действие иновыражает сакральные сущности.

¹ См. напр.: D. Tchizewskij, *Skoworoda – Gogol*, „Welt der Slawen“ Jahr XIII, Munchen 1968, с. 320–329. Іu. Іa. Barabash, G. S. Skovoroda, N.V. Gogol', *K voprosu o gogolevskom barokko*, *Izvestiia Akademii Nauk, Serii Literatury i Iazyka* 1994, т. 53(5), с. 15–29.

Л.А. Софронова в своей статье *Принцип отражения в поэтике барокко* приводит в качестве примера польскую мистерию *О жертвоприношении Исаака*, где в эпилоге прямо говорится: „Тут выразилась фигура Христа. Сам Бог предстает перед нами в жертве, когда приказывает Аврааму убить сына”. В неоплатонической терминологии Григория Сковороды духовный мир именуется архетипами, а выражающий его физический – вице-фигурами. На барочной сцене вицефигуры – это действие, разворачиваемое перед зрителями, а архетип – подразумеваемое явление духовного мира. Эта связь *Развязки „Ревизора”* с сюжетной символикой польско-украинского барокко и дает, с нашей точки зрения, ключ к пониманию значений МД1, напрямую связанных с заглавием поэмы.

В *Авторской исповеди* (1847) Гоголь определил задачи поэмы: „выставить преимущественно те высшие свойства русской природы, которые еще не всеми ценятся справедливо, и преимущественно те низкие, которые еще недостаточно всеми осмеяны и поражены” (VIII, 442)². Заданная в I томе трехчастная структура поэмы указывала на соответствующее распределение ее предметов. 1-й том, в котором изображалось „несовершенство нашей жизни” (VII, 7), посвящался, тем самым, „низким свойствам... русской природы”. А два обещаемых в дальнейшем, в которых „пройдет муж, одаренный божескими доблестями, или чудная русская девица... со всей дивной красотой женской души...” (VI, 223), – ее „высшим свойствам”.

В *Выбранных местах из переписки с друзьями* (1842, далее в тексте статьи – *Выбранные места...*) суммируется значение „низких свойств [...] русской природы” в первом томе поэмы. Это превращение „прекрасного, но дремлющего человека” в бездуховную плоть: „и нечувствительно облекается он плотью, и стал уже весь плоть, и уже почти нет в нем души” (VIII, 278). Такое превращение русского человека в бездушную плоть воплощают в МД1 пять помещиков, поочередно объезжаемых Чичиковым.

Как известно, Петр Вяземский в 1866 году впервые соотнес смысл трехчастного строения *Мертвых душ*, к *Божественной Комедии*. У нас нет сведений о том, что сам Гоголь напрямую связывал идейный план своей поэмы с поэмой Данте. Но по наблюдениям Е.А. Смирновой (1983, 71–72), объезд Чичиковым помещиков отчасти повторяет структуру дантовского Ада: обиталище каждого следующего помещика находится ниже

² Н.В. Гоголь, *Полное собрание сочинений в 14-ти тт.* Москва – Ленинград 1937–1952, т. VIII, с. 442. Далее ссылки на это издание – в тексте статьи. Римская цифра означает номер тома; арабская – номер страницы.

предыдущего, что говорит о возрастании меры его греха. Определяться же эта мера может только по некоему общему основанию – а именно, по реакции помещиков на странное предложение Чичикова, которое, собственно, и выводит их на авансцену поэмы: продать умерших крестьян, числящихся на бумаге как еще живые.

Смысл этой шкалы греховности помещиков первого тома может подсказать действующий в поэме философский принцип, лежащий в основе его театральной метафорики барокко. Это принцип тождества либо взаимоотражения социального и духовного мира, который получает в поэме Гоголя фольклорную окраску. Как показано в книге А.Х. Гольденберга (2007; 21–23, 66), жанровым источником описаний помещиков в МД1 выступают народные „корильные” песни (от глагола „укорять”, „упрекать”), оценивающие характер человека сквозь призму его хозяйства. Корильные песни особенно явно звучат в описании Плюшкина, чьи душевные язвы целиком отражаются в разрушении его обширного поместья. При этом хозяину каждого помещичьего угла подобны не только земля, растения и животные, но и его крепостные „души”, которые тем самым, как и все хозяйство помещика, отражают душевные свойства патрона! Так, приказчик Манилова, подобно, своему хозяину, проводит „очень покойную жизнь, потому что лицо его глядело какою-то пухлою полнотою, а желтоватый цвет кожи и маленькие глаза показывали, что он знал слишком хорошо, что такое пуховики и перины”. В полном соответствии с характером Ноздрева, для которого обед „не составлял [...] главного в жизни”, его повар „руководствовался более каким-то вдохновеньем и клал первое, что попадалось под руку”. Как двор Собакевича был „окружен был крепкою и непомерно толстою деревянною решеткой”, поскольку „Помещик [...] хлопотал много о прочности”, так и „избы мужиков тож срублены были на диво [...] всё было пригнано плотно и как следует” (VI; 33, 75, 94).

Подразумеваемое в МД1 тождество и взаимоотражение социального и духовного „хозяйства” помещика открыто объявляется Гоголем в *Выбранных местах...*, призванных разъяснить публике смысл МД1: „устроить дороги, мосты и всякие сообщения [...] есть дело истинно нужное; но угладить многие внутренние дороги, которые до сих пор задерживает русского человека на пути к просвещению, есть дело еще нужнейшее”; „укрепясь в деле вещественного порядка, вы нечувствительно укрепитесь в деле душевного порядка”; „не позабудьте, что все это вами делается для покупки твердого характера, который покамест для вас нужнее всякой

другой покупки”; „тот [...] может не иначе получить мудрость, как [...] убирая все внутри себя до всевозможнейшей чистоты, чтобы принять эту небесную гостью, которая пугается жилищ, где не пришло еще в порядок душевное хозяйство” (VIII; 265, 332, 340, 339). Это тождество Гоголь открыто возводит к народному менталитету, для которого хороший человек и хороший хозяин – синонимы.

Такое тождество социального и духовного миров, позволяющее театральное иносказательное замещение одного другим, дает основания предположить: „мертвые души” в поэме – это *душевные свойства* помещиков, когда-то присущие им, но исчезнувшие, „умершие” незаметно для их обладателей. В пользу этого говорит ряд сюжетно-смысловых параллелей *Ревизора* и *Мертвых душ*, то есть единая логика Гоголя 1840-х годов, создающего свою поэму и переосмысляющего комедию.

Во-первых, „миражная”, по выражению Аполлона Григорьева, интрига вокруг Хлестакова – лжеревизора повторяется в эпической форме в последних главах МД1, где то же „ревизорство” чиновники города N приписывают Чичикову (см. об этом: Манн 1978, 286–297). А во-вторых, герои „миражных интриг” играют в сюжете комедии и поэмы схожую символическую роль „нечистого”, вступающего в мир. В письме к А.О. Смирновой от 6 декабря 1849 года. Гоголь указывает на черта как на источник „миражной интриги” *Ревизора* в духе идеологии, заданной в *Развязке...*: «Я совершенно убедился в том, что сплетня плетется чертом, а не человеком. Человек от праздности и сглупа брякнет слово без смысла, которого бы и не хотел сказать. Это слово пойдет гулять; по поводу его другой отпустит в праздности другое; и мало-помалу сплетется сама собою история без ведома всех. Настоящего автора ее безумно и отыскивать, потому что его не отыщешь... Трудно, трудно жить нам, *забывающим всякую минуту, что будут наши действия ревизовать не сенатор, а тот, кого ничем не подкупишь...*” (XIV, 154). В свою очередь, сам черт в гоголевском письме С.Т. Аксакову от 16 мая 1844 года абсолютно подобен Хлестакову: „Он щелкопер и весь состоит из надуванья. Он точно мелкий чиновник, забравшийся в город будто бы на следствие. Пыль запустит всем, распечет, раскричится. Стоит только немножко струсить и поддаться назад – тут-то он и пойдет храбриться. А как только наступишь на него, он и хвост подожмет. Мы сами делаем из него великана; а в самом деле он *чорт знает что*” (XII, 300).

Косвенно это подтверждается репликами и обмолвками персонажей, в отношении Хлестакова. По слову слуги Осипа, Хлестаков – „генерал, да

только с другой стороны” (IV, 44). Городничий, предвкушая брак дочери, поздравляет супругу, „с каким дьяволом «та» породнилась” (IV, 82) и объявляет через купцов всему городу о том, что „выдает дочь не за простого человека, а за *такого, что и на свете еще не было, что может все сделать, все, все!*” (там же, здесь и далее курсив мой – А.И.). Эти оценки Хлестакова подытоживает почтмейстер Шпекин: „Ни се, ни то; черт знает, что такое!” (IV, 90). И подтверждает сам Хлестаков – по собственному признанию, автор „*другого* «Юрия Милославского»”, (IV, 49), кричащий в гостях у городничего „*я везде, везде*” (IV, 50).

„Инфернальное” родстве Чичикова и Хлестакова отмечали в разное время С. Шевырев и Д. Мережковский. Символика чичиковской аферы в поэме, „травестирующая” скупку чертом человеческих душ, вызывает в X главе „мифотворчество” губернских жителей, увидевших в Чичикове антихриста (VI, 206–207). Комическими сигналами этих подтекстов фигуры Чичикова выглядят „огненные” одежды „брусничного цвета с искрой” и „наваринского дыму с пламенем” (ср. огненно – красную свитку черта в *Сорочинской ярмарке*). Стоит отметить мотивную переключку вечных неудач Чичикова, чьи аферы срываются в последний момент, с похождениями черта – неудачника в повестях *Вечеров на хуторе близ Диканьки*, *Ночи пред Рождеством*, *Сорочинской ярмарке*, *Пропавшей грамоте* и др.

Эта сквозная метафора «мертвых душ» как утраченных душевных свойств и позволяет прояснить смысл и меру греховности помещиков в сравнении друг с другом, отраженные в последовательности их появления в поэме. Манилов, чей дом расположен „на юру”, то есть выше других, открывает ряд помещиков потому, что оказывается первым и последним из пяти объезжаемых Чичиковым, который отдает ему „мертвые души” *даром*, то есть не совершает греха продажи душевного добра. Тем не менее, он помещен в ряд грешников, поскольку собственный душевный мир для него – закрытая книга: он не в силах ответить Чичикову, сколько у него живых душ и сколько умерло. Манилову никогда не приходило в голову поинтересоваться этим, – он лишь знает, что „большая смертность; совсем неизвестно, сколько умерло...” (VI, 33). Блаженное безразличие к своему душевному „добру”, которое Манилов до 30 лет так и не удосужился открыть, уподобляет его некрещеным младенцам, населяющим первый круг дантовского Ада – Лимб (*Ад*, Песнь IV).

У Коробочки всего 80 душ; по тогдашней имущественной шкале, она совсем не богатая помещица. В барочно-символическом плане это говорит о такой же бедности ее душевного мира. Именно поэтому Коробочка, как

и Манилов, не в состоянии взять в толк, что нужно Чичикову. Но для нее „мертвые души” – уже *товар*: „Может быть, ты, отец мой, меня обманываешь, а они того [...] они больше как-нибудь стоят [...] *товар* такой странный, совсем небывалый!” (VI; 52, 54). Коробочка – первая, кто продает свое душевное добро и при этом более всего боится продешевить. Не спав несколько ночей кряду, она выезжает в город узнать, „почем ходят мертвые души”, чем окончательно подрывает репутацию Чичикова.

Следующий, Ноздрев, – как будто бы, почти бескорыстен. Продажа мертвых душ как таковая ему вовсе не интересна: „это будет не приятельски. Я не стану снимать плевры с чорт знает чего...” (VI, 84). Причину его расположения на лестнице греха „по нисходящей” в отношении Манилова и Коробочки способно прояснить описание его характера: „Ружье, собака, лошадь – всё было предметом мены, но вовсе не с тем, чтобы выиграть, это происходило просто от какой-то неугомонной юркости и бойкости характера...” (VI, 71). В ответ на предложение Чичикова отдать либо продать мертвые души Ноздрев предлагает тому целый „веер” многоступенчатых обменов душ на брички, собак, лошадей и пр. В подоплеке – желание обвести гостя вокруг пальца; но опять-таки не ради выгоды, а ради неутолимого *жизненного азарта* и тяги к *шалости*. В переводе на символический язык поэмы – собственное душевное добро служит Ноздреву такой же частью круговорота шалости и азарта, как собаки, лошади, шарманки и брички.

Четвертый, Собакевич, поставлен, на первый взгляд, незаслуженно низко на лестнице греха: хозяйство его в наибольшем порядке, дом – полная чаша, и все в нем сделано чрезвычайно основательно. Однако причину „низменного” состояния Собакевича проясняет все та же реакция на предложение Чичикова: „«Вам нужно мертвых душ? спросил Собакевич очень просто, без малейшего удивления, как бы речь шла о хлебе. Извольте, я готов продать»” (VI, 101). Далее он невозмутимо торгуется, постепенно сбивая цену с изначальных ста рублей за душу до двух с полтиной! Собакевич – первый помещик в МД1, совершающий *сознательную* продажу души, которая для него такой же законный предмет торговли и торга, как и любая другая составляющая его обширного хозяйства. Неслучайно именно у него алчность открыто оборачивается душевным «омертвлением»: „Казалось, в этом теле совсем не было души...” (VI, 101).

Как видим, первые четыре „контрагента” Чичикова представляют собою симметричное чередование душевного *расточительства* (Манилов и Ноздрев) и душевной *скупости* (Коробочка и Собакевич), которые и пре-

дстают главными „низкими свойствами русской природы”. Хотя в каждой паре скупец стоит ниже расточителя (то есть, более грешен), и у тех, и других равно гибнут „души” (читай: их собственные души). При этом у „скупцов” умирают лучшие. Так, Коробочка плачется Чичикову на то, что „умер такой всё славный народ, всё работники” (VI, 51). У Собакевича же лучшие работники умирают почти неощутимо для него самого: забывшись, он начинает перечислять Чичикову таланты предлагаемых умерших крестьян (VI, 102–103). Знаменательно в этой связи наблюдение А. Гольденберга (2007, 21) о том, что „корильные” песни функционально связаны с поминальными причитаниями, прежде всего в воспоминаниях Коробочки и Собакевича об умерших „хороших” крестьянах. Чичикова при этом угощают блюдами поминального стола!

Душевная скупость и душевное расточительство довлеют друг другу: они равно ведут к омертвлению душевных свойств и превращению человека в бездуховную плоть. Это опять-таки связывает символику МД1 с дантовским Адом, где скупцы и расточители помещены в один и тот же четвертый круг и обречены одному и тому же наказанию: бессмысленному перетаскиванию камней с места на место (*Ад*, Песнь VII).

Внутреннее тождество душевной скупости и расточительства скрепляет Плюшкин, замыкающий ряд грешников. Между тем, в рамках предположенного нами символического плана поэмы Плюшкин имеет целый ряд преимуществ перед другими помещиками. Во-первых, у него „тысяча с лишком душ”; он богаче их всех, вместе взятых, в социальном и, тем самым, в духовном смысле. Во-вторых, только у Плюшкина, кроме мертвых, есть и беглые души; они могут вернуться, а значит, возможно духовное воскрешение героя. Неслучайно Гоголь признается в *Перетиске*, что из всех помещиков МД1 только Плюшкин должен дожить до третьего тома поэмы (VIII, 280). В-третьих, только плюшкинское поместье, несмотря на запущенность, рождает отрадное чувство: „всё было как-то пустынно – хорошо, как не выдумать ни природе, ни искусству, но как бывает только тогда, когда они соединятся вместе, когда по нагроможденному, часто без толку, труду человека пройдет окончательным резцом своим природа... и даст чудную теплоту всему...” (VI, 113). Это представляет имение Плюшкина неявно „воронкой” выхода в более светлый мир второго тома поэмы.

Тем не менее, Плюшкин хуже других скупцов поэмы, Коробочки и Собакевича, поскольку его скупость не связана с разумными хозяйственными резонами, а представляет собою сладострастный культ золота.

Деньги от Чичикова он „принял в обе руки и понес их к бюро с такою же осторожностью, как будто бы нес какую-нибудь жидкость, ежеминутно боясь расхлестать ее. Подошедши к бюро, он [...] уложил тоже чрезвычайно осторожно в один из ящиков, где, верно, им суждено быть погребенными до тех пор, покамест отец Карп и отец Поликарп, два священника его деревни, не погребут его самого...” (VI, 129).

Иррациональная скупость Плюшкина оборачивается на деле расточительством, обнажая внутреннее тождество двух пороков. Плюшкин не приобретает, а теряет с ураганной скоростью: крестьяне умирают и бегут у него больше, чем у всех остальных помещиков МДІ вместе взятых. А это непреложно отзывается столь же стремительным душевным оскудением: „человеческие чувства, которые и без того не были в нем глубоки, мелели ежеминутно, и каждый день что-нибудь утрачивалось в этой изношенной развалине...” (там же).

Таким образом, в заголовке *Мертвых душ* барочный принцип сокрытия неявного смысла парадоксально превращается в его обнажение: заглавие следует читать не иносказательно, а буквально. Смысл поэмы Гоголь прячет у всех на виду.

Streszczenie

Fabula „Martwych dusz” M.W. Gogola jako metafora barokowa

Dziela Mikołaja Gogola pochodzące z lat 40. XIX wieku (*Final Rewizora, Wybrane fragmenty z korespondencji z przyjaciółmi*) wykazują widoczny związek z polską i ukraińską tradycją barokową. Wiąże się ona z metaforycznym zbliżeniem dwóch światów – społecznego oraz duchowego. Wspomniana symbolika obejmuje pierwszy tom *Martwych dusz*, gdzie sprzedaż zmarłych chłopów pańszczyźnianych przez właścicieli ziemskich Cziczikowowi może być alegorią utraczonych wartości moralnych. Upadek duchowy, marnotrawstwo i skąpstwo symbolizują postacie właścicieli ziemskich: Maniłowa, Koroboczki, Nozdriowa, Sobakiewiczza i Pluszkina.

Słowa kluczowe: barokowa symbolika fabuły, utracone wartości duchowe, przemiana człowieka w bezduszne ciało, *Boska Komedia* Dantego, *Martwe dusze* Gogola.

Summary

The plot of „Dead Souls” by M.W. Gogol as a baroque metaphore

A number of the Gogol's works, he wrote in 1840-s (*The Final of "Auditor", Selected fragments from the correspondence with friends*) show a clear connection with the Polish and Ukrainian Baroque tradition of the metaphorical convergence of social and spiritual world. It allows us to suppose the same symbolism in the first part of his poem *Dead Souls* (1842). Dead serfs that are sold by the landowners to Chichikov as nominally living, can be understood as personality trait of this people that they had lost little by little. It clarifies the sense of the vices that must be showed in the first part of the poem. This is mental stinginess and mental waste, that show themselves by turns in four first figures of the landowners (Manilov, Korobochka, Nozdrev and Sobakevich) and flows together in the last figure of Plushkin.

Key words: baroque symbolism of the story, the lost personality trait, the man's transformation in the soulless flesh, Dante's *Divine Comedy*, Gogol's *Dead Souls*.