

Summary

In the article the main characteristics of the military-sea topic in monodrama J. Gryshkovets "Drednouts" were developed. The comprehensive analysis of the main methods and principles, which were used by author in order to transfer his vision of the problem and understanding of the traditional images of marynistics was offered.

Keywords: military-sea topic, monodrama, image, character, stereotype, symbol, irony, identification, memory.

УДК 821.161.1.09

Кравченко О.А.,
кандидат филологических наук,
Донецкий национальный университет

“БЕСЧИСЛЕННЫ, КАК МОРСКИЕ ПЕСКИ, ЧЕЛОВЕЧЕСКИЕ СТРАСТИ”: ОНТОЛОГИЯ СТРАСТЕЙ В ТВОРЧЕСТВЕ ГОГОЛЯ

Морские образы в поэтике Гоголя имеют, как правило, гиперболическую природу. В произведенной Андреем Белым классификации гоголевских гипербол водная стихия предстает как основа так называемых качественно-количественных гипербол. В них неопределенное количество показано, в частности, образами моря, водопада, океана, потопа: “море мотыльков”, дам “водопад”, “красное море запорожцев”, “океан благоуханий”, “океан блаженства”, “потоп лучей”, “потоп радости”, “потоп перьев”, “потоп блеска” [1, 279]. К этому роду гипербол, как мы полагаем, относится и образ бесчисленных, как морские пески, человеческих страстей из одиннадцатой главы “Мертвых душ”.

Разговор о “непреодолимой силе” характера Чичикова перерастает в развернутое размышление о страстях: *“Бесчисленны, как морские пески, человеческие страсти, и все не похожи одна на другую, и все они, низкие и прекрасные, вначале покорны человеку и потом уже становятся страшными властелинами его. Блажен избравший из всех прекраснейшую страсть; растет и десятирится с каждым часом и минутой безмерное его блаженство, и входит он глубже и глубже в бесконечный рай своей души. Но есть страсти, которых избранье не от человека. Уже родились они с ним в минуту рождения его, и не дано ему сил отклониться от них. Высшими начертаньями они ведутся, и есть в них что-то вечно зовущее, неумолкающее во всю жизнь. Земное великое поприще суждено свершить им: все равно, в мрачном ли образе, или пронестись светлым явленьем, возрадующим мир – одинаково вызваны они для неведомого человеком блага. И может быть, в сем же самом Чичикове, страсть, его влекущая, уже не от него, но в холодном его существовании заключено то, что потом повергнет в прах и на колени человека перед мудростью небес”* [7, 253–254]¹⁴.

¹⁴ Для удобства дальнейшего изложения мы будем адресоваться к этому фрагменту как к гоголевской “апологии страстей”, придав ему статус некоего творческого манифеста, поэтический потенциал которого мы будем исследовать на материале отдельных повестей “петербургского цикла”.

Очевидно, что метафора страстей-морских песков несет в себе многоуровневую, неоднородную гиперболизацию. Смысловая неоднозначность ее связана с дифференциацией на “прекрасные” и низшие человеческие страсти – с одной стороны – и высшие страсти, заключающие в себе “мудрость небес”, – с другой.

Данная ситуация преодолевает описанную Дмитрием Чижевским гоголевскую тенденцию использования поэтики гиперболы (и ее особой разновидности – “гиперохе”)¹⁵ как средства характеристики ничтожного. Исследователь рассматривает отклонение от традиционного употребления гиперболы как “своеобразный способ показать ничтожество, небытийственность, иллюзорность низшего, земного бытия <...>” [18]. В гоголевском мире обыденное и повседневное претендует быть грандиозным и величественным. Здесь “усы <...> никаким пером <...> неизобразимые”, “сапог <...> размера, какому вряд ли найти <...> ногу”, супной пар, “которому подобного нельзя отыскать в природе”, вареники величиной в шляпу; и даже на подносе полового сидит “такая же бездна чайных чашек, как птиц на морском берегу”.

Гиперболизация страстей выделяется на фоне обозначенной закономерности, восстанавливая свойственную гиперболе ориентацию на великое и значительное. “Страсти-пески” – это принципиально иной тип образности, чем комические “чашки-птицы”. Данное наблюдение позволяет сделать предположение об изначально высоком статусе – “высшем начертанье” – страстей в поэтике Гоголя.

Соотнесенность страстей с морской образностью по-особому раскрывается в свете представлений о возвышенном, сложившихся в философии Просвещения. В частности, у Канта внерациональная сущность возвышенного иллюстрируется ситуацией осознания духовной мощи человека перед лицом стихии¹⁶: “*Дерзко нависшие, как бы грозящие скалы, громоздящиеся по небу тучи <...> бескрайний, взбушевавшийся океан, огромный водопад многоводной реки и т.п. – все они делают нашу способность к сопротивлению им ничтожно малой в сравнении с их силой <...> эти предметы мы охотно называем возвышенными, потому что они увеличивают душевную силу сверх обычного <...>*” [12, 269]. Таким образом можно утверждать, что гоголевская гипербола раскрывает подобную песку бесчисленность страстей и подобную морю их внерациональную, стихийную, неподвластную человеку природу. Причем сила этой страсти-стихии одинаково сильна как в своем положительном, так и отрицательном модусе. Показательны в этом отношении образы художника и ростовщика из повести “Портрет”. Художник, “увлеченный

¹⁵ “<...> примечательно употребление Гоголем особого вида гиперболы – “гиперохе”, – утверждение такого величия, такой грандиозности, которая превосходит все возможности выражения, все доступные автору способы характеристики словами, все представления и всякий опыт человеческий <...>. И здесь сфера значимости приема у Гоголя – та же, – *низшее бытие*” [18] (здесь и далее курсив в цитатах авторский – О. К.).

¹⁶ В трактате Э. Бёрка “Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного” в осмысление возвышенного вовлекается мотив созерцания кораблекрушения. К морю как образу возвышенного обращался Шиллер в статьях “О возвышенном”. Учитывая опыт Бёрка и Канта, Шиллер основывается на идеях теоретически-возвышенного и практически-возвышенного. Примером первого Шиллер называет океан в тихую погоду; примером практически возвышенного – океан в бурю: “Сколь ни возвышенна буря на море, все же мало склонны оценивать ее эстетически люди, находящиеся на корабле, разбиваемом этой бурей” [20, 179].

только одною жаждою усовершенствования”, вне школьных правил и законов смог “высоким внутренним инстинктом” подняться к высшим ступеням искусства. В облике же ужасного ростовщика всё “как будто говорило, что перед страстями, двигавшимися в этом теле, были бледны все страсти других людей” [6, 117].

При этом следует подчеркнуть, что возвышенный характер гиперболы страстей состоит не просто в созвучии эстетической проблематике возвышенного, но и в выражении творческого пафоса Гоголя. Как полагает Чижевский, в этом, “большинством читателей “Мертвых душ” вовсе не замечаемом отрывке, заключен основной стержень мировоззрения Гоголя” [18]. Размышление о страстях проливает свет на гоголевское представление о преобразующем действии искусства, несущем ту необходимую “каплю любви”, которая способна преодолеть “страшного червя” ничтожной страсти, “самовластно обратившего к себе все жизненные соки” человека. “Может быть, иной – пишет Гоголь – совсем не рожден бесчестным человеком <...> может быть одной капли любви к нему было бы достаточно для того, чтобы возвратить его на прямой путь” [8, 266].

Так, тема страстей вовлекает во взаимодействие гиперболу “морских песков” и литоту “капли в море”. Художественной иллюстрацией этого сопряжения полюсов может быть ситуация Башмачкина. Побуждаемый разгорающеюся страстью: “воспламеняемый”¹⁷ мечтою о шинели, Акакий Акакиевич подсчитывает свои сбережения и расходы, приходя к выводу, что “остается какой-нибудь самый вздор, который в шинельном капитале будет капля в море” [6, 141]. Но именно с этой “капли” и начинается “строиться” шинель, приводящая героя, в свою очередь, к роковой площади как к морю испытаний¹⁸: “Он вступил на площадь не без какой-то невольной боязни, точно как будто сердце его предчувствовало что-то недоброе. Оглянулся назад и по сторонам: точное море вокруг него” [6, 148]. Как видим, море и капля: великое и ничтожное, оказываются сопряженными в поэтике страстей. Существенно при этом, что и собственную страсть-предназначение, писательскую миссию как поприще, осмысляет Гоголь в диаметральных параметрах земного омота и небесного государства. И своеобразным связующим звеном между ними выступает корабль как аналог возвышенной топки моря: “На корабле своей должности, службы, должен теперь всяк из нас выноситься из омота, глядя на кормщика небесного” [8, 182].

Дальнейший ход наших рассуждений будет связан непосредственно с природой страстей. Сила страсти в её высоком преобразующем и низком “житейском” модусах стала предметом внимания таких исследователей, как

¹⁷ “Тема “Шинели” – воспламенение человеческой души, ее перерождение под влиянием – правда, очень своеобразной – любви”. У героя появляется “свой “задор”, своя страсть, свое увлечение” [19, 215].

¹⁸ В эпизоде ограбления Акакия Акакиевича итальянская исследовательница Франка Бельтраме усматривает реминисценцию сочинения бл. Августина “124 беседы на Евангелие Иоанна”. Бельтраме отмечает, что Башмачкин на площади оказался в том положении, которое бл. Августин описал следующим образом: “как будто человек видит вдали отечество, но отделен от него целым морем” [2, 121]. Примечательно, что образ моря фигурирует и в других эпизодах бесед бл. Августина, соотносимых с данным фрагментом “Шинели”. Так жизненный путь описывается бл. Августином как паломничество в Царство Небесное, от которого его отделяет “море текущего века” (mare huius saeculi) [2, 122].

В. Гиппиус, Д. Чижевский, М. Вайскопф, С. Франк. Примечательна вариативность подходов к этой проблеме. Так Гиппиус актуализирует значение страстей как “задоров”, идущее от их сатирического описания во второй главе “Мертвых душ”¹⁹. Исследователь различает низкие, “физиологические задоры” и социальные задоры-страсти. Чичиков для Гиппиуса – “гениальный синтез всех задоров”. Его “общее тяготение к комфорту” соединяет гурманство, франтовство, “тяготение к бабенке”, а самое главное – “погоню за чинами”. Физиологические задоры продуцируют “призрачную динамику”, в которой заключается сущность гоголевского комизма. Социальные задоры-страсти несут в себе трагический потенциал, “подводят к пределам комического”, туда, где начинается знаменитый “смех сквозь слезы”. Задоры оказываются уродствами высоких страстей и заключают в себе возможность преображения. Таким образом исследователь задействует в своей концепции философскую максиму Гоголя: “в урде вы почувствуете идеал того, чего карикатурой стал урод” [8, 149].

Следуя идее Гиппиуса о сюжетной динамичности, М. Вайскопф в книге “Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст” пишет о низком и высоком семантических уровнях текста. На низком уровне динамичность страстей предстает бестолковой суетой, невнятицей, беспорядочным сгустком предметности, на высоком она является телеологической, направленной на воплощение высокой идеи. Вайскопф сводит страсти гоголевских героев к учениям патристики, а также к гностицизму, где они считаются атрибутами падшего ангела. В этой перспективе помещики “Мертвых душ” оказываются воплощениями страстей, перечисляемых Григорием Синаитом: печали, страха, гнева, невежества²⁰. Соотнося образ России с падшей Софией-премудростью, Вайскопф рассматривает гоголевские типы как стадии падения Софии. Как пишет исследователь, “София, отлученная от горнего света, претерпевает ряд тягостных эмоциональных состояний. Это: 1) печаль, тоска, вызванная неспособностью удержать свет; 2) страх потерять жизнь; 3) замешательство, смятение либо ожесточение, исступление, ярость; 4) невежество или неведение, объединяющее на своей основе все предшествующие состояния; и наконец, 5) переходная стадия – обращение, поворотный пункт, источник бытия, промежуточного между материей и духом, тьмой – и утраченным светом” [4, 517–518]. Таким образом, страсти гоголевских помещиков Вайскопф рассматривает под углом теософских концепций, отождествляющих преисподнюю с царством теней.

Наблюдения Вайскопфа о “пепельном” облике Манилова [4, 519] нам представляется целесообразным соотнести с пепельностью “серенького мутного колорита” севера в “Петербургских повестях” и с коллективным портретом

¹⁹ “У всякого есть свой задор: у одного задор обратился на борзых собак; другому кажется, что он сильный любитель музыки и удивительно чувствует все глубокие места в ней; третий мастер лихо пообедать; четвертый сыграть роль хоть одним вершком повыше той, которая ему назначена <...> – словом, у всякого есть свое, но у Манилова ничего не было” [7, 25].

²⁰ Манилов в интерпретации Вайскопфа соответствует страсти печали-уныния; Коробочка подвержена аффекту страха (“помещица испугалась необыкновенно”); вспыльчивость Ноздрева соответствует ожесточению-гневу у Синаита, страсть Собакевича – невежество; Плюшкин же находится уже в стадии “обращения”.

“пепельных” же обитателей Коломны: “Сюда переезжают на житье отставные чиновники, вдовы <...> и наконец, весь тот разряд людей, который можно назвать одним словом: пепельный, людей, которые с своим платьем, лицом, волосами, глазами имеют какую-то мутную, пепельную наружность, как день, когда нет на небе ни бури ни солнца, а бывает просто ни се, ни то <...>” [6, 110–111]. Так, тоскливая скука Манилова, который, как известно, был “<...> ни то ни сё; ни в городе Богдан ни в селе Селифан” оказывается не только индивидуальной страстью, но господствующим состоянием уже целого мира, “противоположного миру живых” [14, 63]. Бесчувственность обитателей Коломны-преисподней поддержана в петербургских повестях темой севера как царства мертвых и обиталища злых духов. Как отмечает В. Маркович, “Многозначная тема холода сочетается у Гоголя с темой сжигающих человека гибельных страстей и страданий <...>. Это <...> черта мифологических образов преисподней, где огонь адских мук терзает души грешников зачастую именно посреди нестерпимого холода <...>” [14, 61]. На фоне этих замечаний по-новому раскрывается страсть Чичикова в авторском отступлении завершающей главы первого тома “Мертвых душ”. Страсть, влекущая Чичикова, – не сжигающая, а холодная: в “холодном его существовании заключено то, что потом повергнет в прах и на колени человека перед мудростью небес”. Это, нужно полагать, не холод ада, а метафора аскетического служения “великому поприщу”.

В целом соотнесение низких страстей со сферой инфернально-потустороннего ставит под вопрос тезис об одержимости героя какой-то определенной губительной страстью-пороком. Как отмечает Ю. Манн ““страстей” в чистом, изолированном виде у него (Гоголя – О. К.) как раз и не встретишь” [13, 492].

Справедливость данного суждения подтверждается тем потенциалом обобщения и метафоризации страстей, который использовал сам Гоголь. Так, в “Развязке Ревизора” дано толкование пьесы в духе средневековой нравоучительной притчи, в которой осуществлено “превращение города плутов в город чертей” [11, 372]. И сам Хлестаков, и другие действующие лица – человеческие страсти, бесы, обитающие в душевном, внутреннем городе каждого человека.

Однако такая обобщающая трактовка страстей как порочных движений души утрачивает смысловой потенциал страстей-морских песков, сводя бесчисленное многообразие страстей лишь к низшим из них, “заставляющим позабывать великие и святые обязанности”.

Акцент на преобразующем жизнь характере страстей, ведущихся “высшими начертаниями”, отчетливо проведен в статье С. Франк “Страсти, пафос и бафос у Гоголя” [17]. Исследовательница соотносит низкие и высокие страсти с риторическими стратегиями пафоса и бафоса²¹, актуализируя на этом смысловом

²¹ Как отмечает немецкая исследовательница, Гоголь “выворачивает наизнанку иерархию стилей и предметов и тем самым создает специфическое искусство бафоса” [17]. Следует отметить, что понятие “бафоса” не разработано в современном литературоведении. Между тем американское энциклопедическое издание “The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics” (1993) дает следующее толкование этого понятия: “Though Longinus

уровне идеи трактата Псевдо-Лонгина “О Возвышенном”. “Если автор, – пишет С. Франк, – только претворяется возвышенным, то следуя размышлениям этого трактата, пафос его текста сразу извращается, становится ложным, “бафосом”, сам текст теряет свою силу” [17]. Важную роль исследовательница уделяет такому аспекту трактата греческого автора, как аффективный характер возвышенного. Она предлагает параллельное рассмотрение мотивов страстей и возвышенного аффекта, поскольку “и страсти, и аффекты, каждый по-своему, подводят или должны подвести к нравственному идеалу”. Различие же их состоит в способе достижения идеала: *“в то время как страсти-задоры в виде общей силы страстности заключают в себе лишь зерно нравственного преобразования, аффекты <...> ведут к непосредственному познанию идеала, так как они дают возможность видеть его <...>”* [17]. Важной проблемой, обозначенной С. Франк, является то, что “страстность в функции преображения” у Гоголя “лишь тематизируется” в отступлениях и эссе, но не реализуется художественно.

В силу этого для нас представляется особенно интересным проследить поэтическую логику страстей.

Исходной предпосылкой анализа является не только разграничение страстей-задоров и “преображающей” страсти, но также и смысловое разделение “прекрасной страсти” и страсти – “высшего начертанья”. Проблема видится нам в их неосознанном отождествлении. А между тем, прекрасные, как и низшие страсти равно являются “задорами”, “уродствами” высоких страстей. Они “исходят” из человека, и со временем поработают его, становятся его “страшными властелинами”. Но даже превратившись в “страшного червя”, эти страсти остаются “от мира сего”; ими волнуется “море текущего века” (бл. Августин). Однако они лишены мощи “высшего начертанья” и значения “великого поприща”. В перспективе человеческой меры страстей создается возможность соотнесения таких, на первый взгляд, диаметрально противоположных образов повести “Портрет”, как страшный ростовщик и религиозный художник.

Страсть к деньгам, завладевшая ростовщиком, и обернувшаяся страстью демонической власти над другими людьми, – всё же не является некой высшей, сверхчеловеческой страстью. Её земной характер и ограниченную силу воздействия на мир “доказывают” слабейшие этого мира – голодные старухи, предпочетшие смерть “прожигаящим” деньгам ростовщика: *“<...> находили даже умерших от голода старух, которые лучше соглашались умертвить свое тело, нежели погубить душу”* [6, 117]. Таким образом, эта коломенская “дробь и мелочь” утверждает собственное бытийное превосходство – бессмертную душу. Внетелесное бессмертие души является такой ценностью, которую ростовщик не в состоянии “приобрести”. Единственно возможное и конечное место его

made bathos a synonym of hypsos (the sublime) in On the Sublime, Pope, who can hardly be supposed ignorant of Longinus' meaning, took a new departure and made it an antonym in his parody of Longinus' treatise <...>” [22, 127] [“Хотя Лонгин определил бафос как синоним возвышенного в трактате “О возвышенном”, Поп, который не мог не знать лонгиновского значения, задает новое направление, и делает это слово антонимом возвышенного в своей пародии на трактат Лонгина <...>” – перевод с английского наш – О. К.]

существования – земной, материально-предметный мир. Страстями этого мира и питается червь-ростовщик в адской преисподней Коломны. “Сверхъестественная сила”, удерживающая жизнь ростовщика в портрете, – это потенциал сохраняющих и умножающих её человеческих страстей.

Антиподом ростовщика представляется религиозный живописец. Инстинктом души и неуклонным постоянством труда обратил он свою кисть к “высшей ступени высокого” – “к христианским предметам”. Но этой “широкой” и “прекрасной” страстью было отодвинуто в тень “чувство человечества”. Душа честного, прямого, “даже грубого человека” покрывается корою, как бы “бронзовеет”, уподобляясь нечеловеческим чертам ростовщика. О людях он отзывался снисходительно и резко: *“Что на них глядеть, – обыкновенно говорил он: – я не для них работаю. Не в гостиную понесу я мои картины, их поставят в церковь”* [6, 118]. Пройдя путь доморощенного самоучки и преодолев “титло невежи”, отец художника Б. наделяет саму религиозную живопись статусом “великого и святого”. Он ищет натуру для духа тьмы, как бы призывая дьявола послужить прекрасной страсти. Так, на основе взаимной востребованности формируется антиномия страстей, встречное движение художника и ростовщика обеспечено импульсом земного самоутверждения²².

Примечательно, что в работе над портретом в художнике обнаруживается подражатель, копиист. При том, что адекватность копии грозит погубить его прежние создания, художник убеждает себя в необходимости строго следовать натуре. Более того, в этом следовании сам черт принимается им в помощники: *“Чорт побери, как теперь хорошо осветилось его лицо! <...> Если я хотя в половину изображу его так, как он есть теперь, он убьет всех моих святых и ангелов <...>. Какая дьявольская сила! Он у меня просто выскочит из полотна, если только хоть немного буду верен натуре”* [6, 120]. Преследуя с “буквальной точностью всякую незаметную черту и выраженье”, стремясь постичь таким образом тайну глаз ростовщика, художник как бы доказывает всем свое превосходство над “блестящими талантами”, прошедшими школьную выучку. На самом же деле его кисть уподобляется “анатомическому ножу”. В целом ситуация встречи-противостояния страстей заканчивается поражением копииста, его посрамлением перед современниками и потомками. Художественным проступком считает необычайную живость глаз на портрете их жертва Чартков: *“Это было уже не искусство: это разрушало даже гармонию самого портрета <...> рабское, буквальное подражание натуре есть уже проступок и кажется ярким, нестройным криком <...>”* [6, 81–82].

М. Вайскопф обнаруживает родственность образов ростовщика и религиозного живописца на основе выполняемой ими в сюжете функции судей-

²² С.А. Гончаров, исследующий идущую от Сковороды проблему “внешнего” и “внутреннего” человека в поэтике Гоголя, так интерпретирует характер страстей в “Портрете”: “Уже в первой части перед нами образ человека, казалось бы воплощающий в себе христианские добродетели, соединенные с твердым характером”, не подверженный ни честолюбию, ни сребролюбию, ни другим страстям и мирским привязанностям, тревожащим душу и ввергающим ее в грех. Тем не менее, он не является еще “внутренним человеком” и поэтому является невольной жертвой искушения – натура (ростовщик) подчиняет его себе <...>” [9, 67].

наставников; исследователь утверждает, что демоническое и сакральное “сплошь и рядом перетекают друг в друга” [4, 483]. Анализируя обе редакции “Портрета”, Вайскопф указывает на ряд соответствий. Подобные текстологические наблюдения ценны как доказательства правомерности некой генеральной линии анализа, выявляющего тенденцию сопряжения полярных образов. Однако это сближение все же не учитывает важных особенностей поэтического развития. Мы полагаем, что в отношении художника можно говорить об онтологической динамике, выразившейся в действенном аскетическом отказе от “прекрасной” страсти-задора во имя предназначенного ему высшим начертанием “земного великого поприща”. При этом “земное” следует понимать как утверждение на земле “мудрости небес”. Эта мудрость действительно повергает в прах и на колени человека: *“Вся братья поверглась на колени пред новым образом, и умиленный настоятель произнес: “Нет, нельзя человеку с помощью одного человеческого искусства произвести такую картину: святая, высшая сила водила твоею кистью, и благословенье небес почило на труде твоём”*” [6, 125].

В разговоре с сыном художник пять раз произносит слово “страсти”, и каждый раз оттенок его меняется. Главный смысл отцовского благословения – не погубить таланта, драгоценнейшего божьего дара. Художник провозглашает “божественный, небесный рай” искусства. Оно выше “всего, что ни есть на свете”, и выше всех “несметных и гордых страстей сатаны”. Такое искусство следует возлюбить “со всею страстью”. Мы полагаем, что это и есть та страсть, которая в авторском отступлении “Мертвых душ” описана как преображающее “светлое явление, возрадующее мир”. Страсть искусства художник называет “тихой небесной страстью; без нее не властен человек возвыситься от земли и не может дать чудных звуков успокоения. Ибо для успокоения и примирения всех нисходит в мир высокое создание искусства” [6, 126].

История отца художника Б. – не просто рассказ о “посрамлени” художника и аскетическом искуплении им своего “проступка”. Это ситуация онтологического возвышения человека, сформированная поэтическим конфликтом “прекрасной” и “возвышенной” страсти. Произведенный анализ, как мы полагаем, дает основания для опровержения известного мнения В. Розанова о том, что якобы “ни в одном произведении Гоголя нет *развития* в человеке страсти, характера и пр.; мы знаем у него лишь портреты человека *in statu*, не движущегося, не изменяющегося, не растущего, почти не думающего” [16, 189].

Динамика образа религиозного живописца обнаруживает закономерности как этого конкретного героя, так и поэтического события в целом. Для дальнейших рассуждений нам необходимо закрепить понимание фундаментальных различий страсти: как жизненной страстности, утверждающейся человеческим самоопределением (“Блажен избравший из всех прекраснейшую страсть; растет и десятирится с каждым часом и минутой безмерное его блаженство, и входит он глубже и глубже в бесконечный рай *своей души*” [курсив наш – О. К.]), – и как страсти возвышенно-внежизненной, превышающей параметры индивидуального человеческого

существования (“<...> божественный, небесный рай заключен для человека в искусстве, и по тому одному оно уже выше всего” [6, 126]). Различие страстей в том, что замкнутый на себя абсолют единичного “рая души” размыкается и приобщается безусловному и надличностному сакральному абсолюту “тихой небесной страсти”.

Обратившись еще раз к гоголевской “апологии страстей” отметим внутренний дуализм собственно возвышенной страсти. Эта страсть реализуется как в положительном (“светлое явление, возрадующее мир”), так и в отрицательном модусе (“мрачный образ”). Мы полагаем, что объединяющей основой разнонаправленного движения может быть понимание страсти как страдания: страстного, высшими начертаниями уготованного пути. Так через добровольно принятые страдания шел религиозный художник к постижению собственного “земного поприща”: “<...> *изыскивал, казалось, все возможные степени терпенья и того непостижимого самоотверженья, которому примеры можно <...> найти в одних житиях святых*” [6, 124]. На этот же путь наставлял Чарткова его профессор: “*Терпи <...> пусть их набирают другие деньги. Твое от тебя не уйдет*” [6, 77]. Однако тяжесть пути, требующая от идущего по нему страсотерпия, быстро отпугивает молодого художника: “*Да! терпи, терпи! – произнес он с досадою. – Есть же, наконец, и терпенью конец. Терпи! А на какие деньги я завтра буду обедать?*” [6, 78]. Став “модным живописцем”, Чартков избрал для себя стезю низких страстей, полною мерою претерпев их сатанинскую мощь: “*Им овладела ужасная зависть, зависть до бешенства*”. Купив дорогую картину, он “с бешенством тигра на нее кидался, рвал, разрывал ее, изрезывал в куски и топтал ногами, сопровождая смехом наслаждения” [6, 106]. “Безнадежное сумасшествие” Чарткова есть следствие подмены “ничтожными побрякушками” “великого и святого”, следствие нетерпеливой жажды богатства и признания.

Тема страсти как страсотерпия утверждена в “петербургском” цикле повестей сценой выбора имени Башмачкина. Среди отвергнутых матерью – имена христианских мучеников²³: “*Родительнице предоставили на выбор любое из трёх, какое она хочет выбрать: Моккия, Соссия, или назвать ребенка во имя мученика Хоздазата*” [6, 130]. Называя сына Акакием, матушка как бы “развивает свиток” страданий, избирая для сына судьбу незлобивого страсотерпца.

Мотив страсти-мученичества находит, как нам представляется, поэтическую реализацию в повести “Записки сумасшедшего”. Отмечая значимость в контексте цикла идей “места”, “должности”, “поприща”, “чина”, С.А. Гончаров интерпретирует сюжет повести как “поиск адекватного “поприща”, как ответ на вопрос – “отчего я титулярный советник? Почему именно титулярный советник?” [9, 54]. Отсутствие знания героя о себе самом по мнению исследователя оборачивается “катастрофой социально-личностного самоопределения Поприщина” [9, 67]. Мы же полагаем, что содержание образа Поприщина состоит в предчувствии им собственного высокого

²³ С.А. Гончаров говорит о “синонимичности” всех предлагавшихся имен в силу задаваемой ими мученической судьбы. [9, 65]. Развивая эту мысль, О. Богданова пишет, что отвержение матерью Башмачкина предлагавшихся имен связано с “нежеланием для своего ребенка судьбы, сходной с судьбой названных святых” [3, 23].

предназначения и особой миссии в масштабах государственных, мировых, космических. Трагедия же героя – в невозможности реализации этого предназначения в онтологических параметрах петербургского существования. Высокая страсть Поприщина может реализоваться только негативно. Отрицая законы искаженного, миражного мира, Поприщин утверждает внеположенную этому миру ценность – человеческое достоинство. В его фамилии проявлена не только идея поприща как “места” и “службы”, но и как “ристаллища”, “борения” [10] против восприятия человека как ничтожного “нуля”: *“Ну, посмотри на себя, подумай только, что ты? Ведь ты нуль, более ничего. Ведь у тебя нет ни гроша за душой”* [6, 178]. Сумасшествие Поприщина – это борьба за человеческое достоинство в себе и в мире: *“Мне подавайте человека! Я хочу видеть человека; я требую пищи – той, которая бы питала и улаждала мою душу”* [6, 185].

В искаженно-иллюзорном мире Петербурга все зримое, само собой разумеющееся оказывается “не тем, чем кажется”. С разоблачением петербургского обмана связаны “открытия” Поприщина: человеческий мозг “приносится ветром со стороны Каспийского моря”, носы живут на луне, а честолюбие происходит от того, “что под язычком находится небольшой пузырек и в нем небольшой червячок величиною с булавочную головку”. Это размыкание, рассеивание телесности особенно значимо на фоне отрицания физического “коррелята” социальной значимости: *“Ведь через то, что камер-юнкер, не прибавится третий глаз во лбу. Ведь у него же нос не из золота сделан <...>”* [6, 187]. Логика сумасшедшего устанавливает внетелесную и внепространственную онтологичность человека и мира. Нарушение пространственной законосообразности отчетливо проявлено в размышлениях о производстве луны в Гамбурге, об идентичности Испании и Китая. Бред Поприщина, разрушая телесно-пространственные связи петербургской реальности, утверждает тем самым стабильность иного рода констант: некой внетелесной смысловой ценности.

“Наследование” испанского престола особым образом организует смысловое пространство вокруг героя. Так, Марфа активно вовлекается в контекст испанской реальности, высказывая опасения о возможном сходстве Поприщина-Фердинанда с Филиппом II. Осведомленность чухонки в испанской монархической истории раскрывает непостижимо-фантастическую многомерность человеческого существования, актуализацию в нем бытийно-духовных, а не телесно-физических параметров. Поприщинский бред проясняет внеположные этому миру границы человеческого существования.

Поприщин “прозревает” в окружающем мире чертовские козни, подрывающие достоинство в измене своему “месту”. Смещению профессиональных функций (портные “ударилась в аферу и <...> мостят камни на улице”, цирюльник занимается изготовлением маленьких пузырьков с червячком честолюбия и вместе с повивальной бабкой “хочет по всему свету распространить магометанство”, бочар делает луну, аптекари пишут письма) Поприщин противопоставляет аскетическую верность предназначению: *“<...> канцлер ударил*

меня два раза палкою так больно, что я чуть было не вскрикнул, но удержался. Вспомнивши, что это рыцарский обычай при вступлении в высокое звание <...>"; <...> в это время вошел канцлер. Увидевши его, все разбежались. Я, как король, остался один" [6, 192–193]. Доведенный побоями до отчаяния, Поприщин даже прячется под стулом, сохраняет свое высшее Я ("Фердинанд VIII, король испанский!"), не откликаясь на профанные имена. Утверждению королевского статуса помогает знание о том, что "у всякого петуха есть Испания, что она у него находится под перьями" [6, 194]. Поэтическая логика этого открытия может получить истолкование как присутствие великого в малом, униженном и ничтожном.

Терпя инквизиторскую пытку ("Я не в силах, я не могу вынести всех мук их, голова горит моя и все кружится предо мною"), герой проходит страстной монарший путь, уводящий "с этого света". "Высшими начертаньями" страстей мрачный образ сумасшедшего чиновника уподобляется Мессии²⁴. Закрывающая же повесть жалоба к матушке есть плач обо всем "титулярном" человечестве: о чиновниках, королях и об алжирском дее.

В надмирном полете Поприщин обретает особое зрение, охватывающее мировые пространства. При этом открывающийся путь из Мадрида в Россию лежит через море: "с одной стороны море, с другой Италия; вон и русские избы виднеют" [6, 195]. Географически разделяющее Испанию и Италию Средиземное море поэтически охлаждает раскаленный жар бесчисленных, как морские пески, человеческих страстей. И через "море текущего века" падает слезинка любви на сиротскую голову испанского короля.

Таким образом, "земное великое поприще" преобразующих страстей не только риторически провозглашается Гоголем, но и поэтически осуществляется в его творчестве как онтологическое возвышение героя.

Литература

1. Белый А. Мастерство Гоголя : исследование / А. Белый. – М. : МАЛП, 1996. – 351 с.
2. Бельтраме Ф. Гоголь и Блаженный Августин (к истолкованию художественного замысла повести "Шинель") / Ф. Бельтраме // Так как же сделана "Шинель" Н. В. Гоголя? : литературоведческий сборник. – Донецк, 2009. – Вып. 37–38. – С. 114–126.
3. Богданова О. Имена собственные в повести Гоголя "Шинель" / О. Богданова // Русская словесность. – 1994. – № 3. – С. 15–24.
4. Вайскопф М. Сюжет Гоголя : морфология, идеология, контекст / М. Вайскопф. – М. : Рос. гос. гуманит. ун-т, 2002. – 686 с.
5. Гиппиус В. Гоголь / В. Гиппиус. – М., 1924.
6. Гоголь Н. В. Собрание сочинений : в 6 т. / Н. В. Гоголь. – М. : Худ. лит, 1952–1953. – Т. 3. – 1952. – 320 с.
7. Гоголь Н. В. Собрание сочинений : в 6 т. / Н. В. Гоголь. – М. : Худ. лит, 1952–1953. – Т. 5. – 1953. – 463 с.
8. Гоголь Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями / Н. В. Гоголь. – М. : Сов. Россия, 1990. – 432 с.

²⁴ Как отмечает И. Поплавская, герой приближается "к болезненному прозрению в самом себе "внутреннего человека" с особым мессианским предназначением" [15, 98].

9. Гончаров С. А. Творчество Н. В. Гоголя и традиции учительной культуры / С. А. Гончаров. – СПб. : Образование, 1992. – 165 с.
10. Даль В. И. Толковый словарь [Электронный ресурс] / В. И. Даль. – Режим доступа : <http://vidahl.agava.ru>.
11. Иванов Вяч. “Ревизор” Гоголя и комедия Аристофана / Вяч. Иванов // Гоголь в русской критике : антология / [сост. С. Г. Бочаров]. – М. : Фортуна ЭЛ, 2008. – С. 369–380.
12. Кант И. Критика способности суждения / Иммануил Кант // Сочинения : в 6 т. – М. : Мысль. – Т. 5. – 1966. – С. 161–530.
13. Манн Ю. Творчество Гоголя : смысл и форма / Ю. Манн. – СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2007. – 744 с.
14. Маркович В. Петербургские повести Н. В. Гоголя / В. Маркович. – Л. : Худож. лит., 1989.
15. Поплавская И. А. Взаимодействие поэтического и прозаического начал в “петербургских повестях” Гоголя / И. А. Поплавская // Н. В. Гоголь и славянский мир (русская и украинская рецепции) : сб. статей / [ред. Н. В. Хомуц]. – Вып. 2. – Томск, 2008. – С. 85–102.
16. Розанов В. В. Как произошел тип Акакия Акакиевича / В. Розанов // Гоголь в русской критике : антология / [сост. С. Г. Бочаров]. – М. : Фортуна ЭЛ, 2008. – С. 182–192.
17. Франк С. Страсти, пафос и бафос у Гоголя [Электронный ресурс] / С. Франк. – Режим доступа : http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_02_08.htm.
18. Чижевский Дм. Гоголь как художник и мыслитель [Электронный ресурс] / Дм. Чижевский. – Режим доступа : <http://vphil.ru/index.php>.
19. Чижевский Дм. О “Шинели” Гоголя / Дм. Чижевский // Дружба народов, 1997. – № 1. – С. 206–218.
20. Шиллер Ф. Собр. соч. : в 7 т. / Фридрих Шиллер. – М. : Худож. лит, 1957. – Т. 6. : статьи по эстетике. – 1957. – 791 с.
21. Bathos // The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics : Princenton. – New Jersey, 1993. – P. 127–128.

Аннотация

В статье исследуются особенности гиперболизации морской образности в творчестве Гоголя; на основе размышления о страстях-морских песках осуществляется анализ онтологической динамики страстей в “петербургских повестях”.

Ключевые слова: гипербола, страсть, возвышенное, онтологическая динамика.

Анотація

У статті досліджуються особливості гіперболізації морської образності у творчості Гоголя; на основі роздуму про пристрасті-морські піски здійснюється аналіз онтологічної динаміки пристрастей у “петербурзьких повістях”.

Ключові слова: гіпербола, пристрасть, піднесене, онтологічна динаміка.

Summary

The article deals with the peculiarities of marine hyperbolism in the works of Gogol; on the base of Gogol' reflection of passions-sea sand the analysis of the ontological evolution of passions is made.

Keywords: hyperbole, passion, sublime, ontological evolution.