﻿ФИЛОЛОГИЯ И КУЛЬТУРА. PHILOLOGY AND CULTURE. 2015. №2(40)

УДК 882

ТРОЙКА КАК СИМВОЛ ИСТОРИЧЕСКОГО ПУТИ РОССИИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ХХ ВЕКА

© В.В.Мароши

В статье анализируются неотменимая амбивалентность смысла символа «тройки» Гоголя, ставшего одним из важных знаков, которые представляют Россию, и ее путь в истории. Символ рассматривается в связи с изменением социокультурного контекста в различных жанрах и направлениях русской литературы и в различных модусах повествования от лирико-героического до сатирического. К концу ХХ в. текстуальные смыслы тройки становятся все более синкретичными, объединяющими наиболее значимые образы тройки в русской литературе, прежде всего пушкинский и гоголевский.

Ключевые слова: гоголевский, тройка, символ, амбивалентность, лирика, сатира.

Русская тройка - один из самых известных неофициальных символов России. Само слово непереводимо на иностранные языки и требует от иноязычной аудитории серьезной компетенции в русской культуре и истории. Культурные коннотации, связанные с тройкой, на Западе известны, в основном, славистам. Она осознается как национальная эмблема прежде всего внутри самой России.

Мало кому из нас довелось видеть тройку и проехать на ней, зато финал поэмы «Мертвые души» давно стал отдельно существующим сверхтекстом, который подпитывает мессианские установки коллективной русской идентичности. Слово «тройка», по материалам Русского ассоциативного словаря, вызывает устойчивые ассоциации именно с лошадьми (43 из 103 реакций) или общеизвестными особенностями тройки («бубенцы», «мчится» - 6) и «русскостью», где реакция «русская» (3) поддерживается «водкой» (3) [1]. Тем не менее, несмотря на традицию обязательного заучивания наизусть финального фрагмента поэмы в советской и российской школе, гоголевская «птица-тройка» (1) уступает пушкинской «борзой тройке» из «Зимней дороги» (2) [1]. Из итогов опроса следует, что для среднестатистического русского студента «тройка» явно не «птица-тройка», символизирующая собой всю Россию. Однако нужно учитывать, что материалы к «Ассоциативному словарю» Ю.Н.Караулова собирались в 1986-1997 гг., когда гордость за свою страну россиянам и русским не была свойственна в массовом масштабе. Если бы такой опрос проводился сразу после Сочинской олимпиады, где тройка представляла страну на церемонии открытия, или после успешного и быстрого присоединения Крыма, результаты могли бы быть иными. В любом случае, этот символ страны не вошел в массовое созна-

ние, оставаясь уделом мыслей и чувств интеллектуалов, что свидетельствует, кстати, о высоком уровне здравого смысла нашего народа.

Если проигнорировать обилие троек в русской прозе, то в отечественной лирической поэзии тройка связана с лирической ситуацией религиозно-философского и философского плана («Бесы» А.С.Пушкина), аллегорией «жизненного пути», экзистенциальной ситуацией «пограни-чья» (тройки В.Высоцкого), социальной драмой («Тройка» Некрасова), но больше всего - с любовной лирикой (многочисленные русские элегии и романсы первой трети XIX в., лирика А.Блока). Тройку с национальным колоритом до Гоголя связал впервые П.А.Вяземский («Еще тройка», 1834 г.): «Русской степи, ночи темной/ Поэтическая весть!/ Много в ней и думы томной,/ И раздолья много есть» [2: 244].

Амбивалентность символики гоголевской тройки объясняется прежде всего тем, что, как и многие другие романтические символы, она стала сверхобразом бесконечного становления и героического устремления в даль пространства и в будущее истории национального духа. Лирическое начало в ней переплетено с эпикой «одержимого Богом» героя.

Символ тройки вобрал в себя сказочно-мифологические представления об «огненных конях», волшебной птице, переносящих героя, неоплатонические представления о «колеснице души», славянофильскую идеологию [3], но, главное, стал воплощением романтических представлений о «русской идее» как беспредельности, непознаваемости, неотмирности, предельной динамичности, а в советское время - идеологемы «рывка» и «скачка». Двусмысленность символа позволяет увидеть в нем как негативный, так и позитивный аспект, в зависимости от позиции интерпретатора и прагматики истолкования:

«Подобно солнечному лучу, символ прорезывает все планы бытия и все сферы сознания и знаменует в каждом плане иные сущности, исполняет в каждой сфере иное назначение. Поистине, как все нисходящее из божественного лона, и символ, - по слову Симеона о Младенце Иисусе, -апцеЮг аvxl^8y6цevov, «знак противоречивый», «предмет пререканий» [4: 143].

С другой стороны, смысловая контроверсив-ность этого фрагмента поэмы задана внутри самого гоголевского текста и интратекста - ключевыми мотивами микротекста, немотивированностью перехода от сатиры к лиризму, от брички Чичикова к «птице тройке», межтекстовыми связями этого финала с другими текстами Гоголя (тройки Хлестакова и Поприщина). Роль тройки как средства передвижения, ее функция в мета-текстовом пространстве поэмы, ее соотношение с гоголевским интратекстом была обобщена в недавно написанной диссертации Е.В.Вранчан [5]. Таким образом, и сама нередуцируемая в интерпретации смысловая противоречивость текста, и природа романтического символа создают предпосылки контроверсивности и амбивалентности образа.

Традиция негативно-сатирической интерпретации именно символа Гоголя восходит к спору прокурора и адвоката в 12-й книге романа «Братья Карамазовы». Именно в этих прениях тройка впервые была вполне резонно сопоставлена с бричкой Чичикова («Ибо, если в его тройку впрячь только его же героев, Собакевичей, Ноздревых и Чичиковых, то кого бы ни посадить ямщиком, ни до чего путного на таких конях не доедешь!» [6: 206]) и заподозрена в гибельной одержимости («... роковая тройка наша несется стремглав и, может, к погибели. И давно уже в целой России простирают руки и взывают остановить бешеную, беспардонную скачку. И если сторонятся пока еще другие народы от скачущей сломя голову тройки, то, может быть, вовсе не от почтения к ней, как хотелось поэту, а просто от ужаса - это заметьте» [6: 237]. Персонаж Достоевского лишь эксплицирует те импликации негативного смысла тройки, которые уже содержатся в самом фрагменте и остаются не до конца проясненными в резком переходе от изображения движения брички Чичикова к «птице тройке». Так, страх и ужас вызывает тройка у самого автора («вскрикнул в испуге»; «что-то страшное»; «наводящее ужас»), одержимость бесом, демонические импликации заданы любимой его фразеологией («чорт побери все», «чорт знает на чем») [7: 259-260].

Русская символистская критика начала ХХ века, развивая трактовку персонажа Достоевско-

го, интерпретировала смысловую многозначность тройки в лирическом финале поэмы, соотнеся ее уже не только с бричкой Чичикова, но и другими гоголевскими экипажами (тройки Поприщина, Хлестакова). Д.С.Мережковский усилил негативные коннотации образа: «. эта символическая русская тройка в своем страшном полете в необъятный простор или необъятную пустоту» [8]. На негативности или, по меньшей мере, амбивалентности символа настаивает сейчас и идеологически ангажированная западная или украинская русистика, которая видит в финале противоречие русской «имперской» и «украинской» идентичности Гоголя [9]. В общем, интерпретация этого символа в литературе и литературной критике, а сейчас - и в литературоведении с самого начала ХХ века была обусловлена прежде всего горизонтом конкретной социально-политической ситуации в России и за ее пределами.

Так, А.Блок в разных редакциях стихотворения «Россия» (1908-1910) и других стихах изображал тройку в романсно-элегическом плане, далеком от гоголевского профетизма: «Опять, как в годы золотые,/ Три стертых треплются шлеи,/ И вязнут спицы росписные/ В расхлябанные колеи...» [10: 254].

Однако в его дореволюционной и постреволюционной лирико-публицистической прозе будет доминировать образ именно гоголевской тройки как символ русского народа, стихии, музыки, революции: «. тишина сменяется отдаленным и возрастающим гулом, непохожим на смешанный городской гул.

Тот же Гоголь представлял себе Россию летящей тройкой. «Русь, куда ж несешься ты? Дай ответ». Но ответа нет, только «чудным звоном заливается колокольчик».

Тот гул, который возрастает так быстро, что с каждым годом мы слышим его ясней и ясней, и есть «чудный звон» колокольчика тройки. Что, если тройка, вокруг которой «гремит и становится ветром разорванный воздух», - летит прямо на нас? Бросаясь к народу, мы бросаемся прямо под ноги бешеной тройке, на верную гибель» [11: 327-328]; «Я говорил о том, что мы любим и ненавидим вместе далекую от нас Россию, набегающую гоголевскую тройку; мне отвечали: «Мы сами - Россия» [11: 353]; «Стихия и культура»; «Россия гибнет», «России больше нет», «вечная память России», слышу я вокруг себя. Но передо мной - Россия: та, которую видели в устрашающих и пророческих снах наши великие писатели; тот Петербург, который видел Достоевский; та Россия, которую Гоголь назвал несущейся тройкой» [12: 9]. Все эти пласты смыслов

существуют для поэта не только как сбывшееся историческое пророчество Гоголя и его самого, но и вместе, как «неслиянная нераздельность» символа. В поэзии первой русской эмиграции Блок, тройка, музыка, Россия образуют «поэтический параллелизм»: «Это звон бубенцов издалека,/ Это тройки широкий разбег,/ Это черная музыка Блока/ На сияющий падает снег» [13: 313].

В период «великого перелома» конца 1920-х

- начала 1930-х гг. амбивалентность символа проявилась наиболее ярко в стихах крестьянских поэтов. Именно крестьянская Россия стала трудовым и аграрным ресурсом индустриализации и «экспериментальной площадкой» коллективизации. Гибнущая русская тройка в поэме Н.Клюева «Погорельщина» (1929) изображается с помощью орнаментальной детализации и романсной патетики: «Загибла тройка удалая,/ С уздой татарская шлея,/ И бубенцы - дары Валдая,/ Дуга моздокская лихая, -/ Утеха светлая твоя!/ <...>/ Разбиты писаные сани,/ Издох ретивый коренник,/ И только ворон назаране, /Ширяя клювом в мертвой ране,/ Гнусавый испускает крик!» [14: 524-525].

В стихотворении П.Васильева «Тройка» (1933) крестьянская тройка, напротив, изображена в духе зловещего праздника, опасного разгула. Однако ее злая сила и напор гиперболизированы до вселенских масштабов, выходя за пределы деревенского локуса («деревня сбита», «полРоссии», «полмира»). Именно это позволяет говорить о лирико-эпическом развитии гоголевской версии русской тройки, экспансия которой устремлена не только в пространство, но и в будущее: «Ты медлишь, вдаль вперяя очи,/ Дыша соломой и слюной./ И коренник, как баня, дышит,/ Щекою к поводам припав,/ Он ухом водит, будто слышит,/ Как рядом в горне бьют хозяв;/ Стальными блещет каблуками/ И белозубый скалит рот,/ И харя с красными белками,/ Цыганская, от злобы ржет./ В его глазах костры косые,/ В нем зверья стать и зверья прыть,/ К такому можно пол-России/ Тачанкой гиблой прицепить!/ И пристяжные! Отступая,/ Одна стоит на месте вскачь,/ Другая, рыжая и злая,/ Вся в красный согнута калач/ Одна - из меченых и ражих,/ Другая

- краденая, знать, -/ Татарская княжна да б...., -/ Кто выдумал хмельных лошажьих/ Разгульных девок запрягать?/ Ресниц декабрьское сиянье/ И бабий запах пьяных кож,/ Ведро серебряного ржанья -/ Подставишь к мордам - наберешь/ Но вот сундук в обивке медной/ На сани ставят. Веселей!/ И чьи-то руки в миг последний/ С цепей спускают кобелей/ И коренник, во всю кобенясь,/ Под тенью длинного бича,/ Выходит в поле, под-

боченясь,/ Приплясывая и хохоча. Рванулись/ И

- деревня сбита,/ Пристяжка мечет, а вожак,/ Вонзая в быстроту копыта,/ Полмира тащит на вожжах!» [15: 166-167].

Тем временем тройки стремительно уходили из городского и сельского быта. Одним из последних поэтических ее вариантов стала «Тройка» (1939) И.Уткина, словно продолжающая ярмарочную праздничность тройки П.Васильева: «Мчится тройка, скачет тройка,/ Колокольчик под дугой/ Разговаривает бойко/ Светит месяц молодой/ В кошеве широкой тесно;/ Как на свадьбе, топоча,/ Размахнулась, ходит песня/ От плеча и до плеча!/ <. >/ Мчится тройка, смех игривый/ По обочинам меча/ Пламенеет в конских гривах/ Яркий праздник кумача/ Кто навстречу: волк ли, камень?/ Что косится, как дурной,/ Половецкими белками/ Чистокровный коренной?/ / Нет, не время / нынче волку!/ И, не тронув свежий наст,/ Волк уходит втихомолку,/ Русской песни сторонясь» [16: 197-198].

Несмотря на эпиграф из стихотворения «Еще тройка» Вяземского, «волк» в тексте намекает на пушкинский подтекст тройки («Бесы», «Капитанская дочка»): «Кони стали. Что там в поле?»

- // «Кто их знает? Пень или волк?» [17: 476]; «А бог знает, барин, - сказал он, садясь на свое место: - воз не воз, дерево не дерево, а кажется, что шевелится. Должно быть, или волк или человек» [18: 240-241]. Без гоголевского подтекста здесь тоже не обошлось: «русская песня» сразу напоминает лейтмотив финала поэмы («Не в немецких ботфортах ямщик. а привстал, да замахнулся, да затянул песню» [7: 260]; «Заслышали с вышины знакомую песню» [7: 260]). Из статьи А.В.Лычагина, посвященной стихотворению [19], мы узнаем, что поэт убрал из окончательного варианта текста упоминание о «мальчике из Гори» как авторе этой «песни», усилив лиризм концовки и традиционный для тройки поэтический подтекст.

Пушкинские и гоголевские реминисценции позволили автору в определенной степени встроить ситуацию встречи с «волком» «русской песни» и русской тройки в напряженный предвоенный контекст. Оживление в советской идеологии национальной символики «русского», которое начало происходить еще перед войной, сказалось и на этом стихотворении, опубликованном в одной из центральных газет.

В послевоенное время машина окончательно вытеснила из быта и праздничного ритуала тройку, поэтому эстафета носителя лирической рефлексии о ней от крестьянских поэтов перешла к авторам «деревенской прозы». «Совхозный механик» Роман Звягин из рассказа В.М.Шукшина

«Забуксовал» (1971) берет на себя роль «народного мыслителя-критика», посрамляя псевдоинтеллигента, учителя Николая Степановича. Прозрачная аллегория «забуксовавшей» машины советского общества и государства [20] рождается из столкновения элегического настроя героя, страстного любителя литературы («Особенно любил Роман уроки родной литературы. Тут мыслям было раздольно, вольно... Вспоминалась невозвратная молодость» [21]) с внезапным озарением сатирика: «Вдруг - с досады, что ли, со злости ли - Роман подумал: «А кого везут-то? Кони-то? Этого. Чичикова?» <...> Этого хмыря везут, который мертвые души скупал, ездил по краю. Елкина мать!.. вот так троечка!» [21: 241]. Различные аспекты интерпетации самого рассказа рассмотрены в статье О.В.Зубовой [22], но, по-видимому, лирический пласт рассказа, в котором он представляет «альтер эго» критически настроенного автора, остался недооцененным. Реализуя функцию, которую русские формалисты называли «деавтоматизацией» восприятия, герой обращается к давно знакомой аргументации персонажей Достоевского и русской критики, включая и демонизацию героя: « - В тройке оставил-то, вот что меня. это. и заскребло-то. Как же так, едет мошенник, а. Нет, я понимаю, что тут можно объяснить: движение, скорость, удалая езда. Черт его знает, вообще-то!» [21: 242]. Роман противопоставляет Чичикову любимого героя самого Шукшина - Степана Разина « - Да с какого ни зайди, - в тройке-то Чичиков. Ехай там, например. Стенька Разин, - все понятно. А тут - ездил по краю...» [21: 242].

Сложившаяся традиция истолкования этого героя подкреплена в недавно вышедшей биографии писателя, написанной А.Варламовым: «Из воспоминаний сестры Василия Макаровича известно, что еще в середине 50-х годов . Шукшин .говорил: «Я - Стенька Разин!» А я ему: «Так Стенька Разин - бунтарь». - «А я и есть бунтарь, я ищу правду на земле» <.> . Степан Разин с юности сделался шукшинской навязчивой идеей, олицетворением русского человека во всей его полноте и неоднозначности, русского характера, который мучил его, искал выхода и художественного решения в течение многих лет. <.> «В стихах (молодого Шукшина. - В.М.) говорилось о казацкой вольности, смелой удали, о бунте против тирании, против царя». И один из первых шукшинских рассказов, предусмотрительно не принятый к печати в государственни-ческом «Октябре» . назывался не как-нибудь, а «Стенька Разин» [23]. Итак, из-за невозможности воплощения первоначального лирического порыва Руси-тройки со Степаном Разиным у Шук-

шина получается сатира на тему «Русь, ведомая шулерами», которая приписана очередному «герою из народа».

В постсоветское время известный поэт и блестящий переводчик немецкоязычной поэзии В.Куприянов в своем варианте, названном без обиняков «Птица-тройка», постарался собрать все русские литературные тройки на основе четырехстопного хорея пушкинских «Бесов». Летящая вслепую в метели Русь-тройка изображена скорее в сатирическом модусе: «Мчится тройка удалая,/ Подгоняет злое слово,/ Вдоль Кавказа, вдоль Алтая,/ Мимо Гоголя, Толстого,/ Мимо Пушкина и Блока,/ Мимо снега, воя, грома,/ Колокольчик одиноко/ Бьется вдалеке от дома/ Белый снег метет во мраке,/ Седоки пощады просят/ А ямщик поет во фраке:/ Русь, куда тебя заносит?/ Там, за небом ты святая,/ Здесь - ослепшая в метели,/ Мчишься, вечно пролетая/ Мимо сути, мимо цели/ И ямщик, лихой холерик,/ Угадать в метели тщится -/ Где, в которой из Америк/ Тройка-Русь остепенится?» [24: 109].

Очевидно, что к концу ХХ века текстуальные смыслы тройки становятся все более синкретичными, объединяющими наиболее значимые образы в русской литературе. Современная непрофессиональная поэзия движется в том же направлении, совмещая, как правило, в рамках одного и того же текста лирическую и сатирическую версии русской тройки. Изначальная символичность образа и неоднозначность микротекста Гоголя, в конечном счете, привели к напряженному равновесию его романтико-героичес-кого и сатирического потенциалов.

1. Русский ассоциативный словарь. URL: http://tesaurus.ru/dict/dict.php (дата обращения: 10.01.2015).

2. Вяземский П.А. Стихотворения. - Л.: Советский писатель, 1958. - 507 с.

3. Вайскопф М. Птица-тройка и колесница души // Птица-тройка и колесница души: Работы 19782003 годов. Сборник статей. - М.: Новое литературное обозрение, 2003. - С. 197 - 219.

4. Иванов Вяч. Родное и вселенское. - М.: Республика, 1994. - 428 с.

5. Вранчан Е.В. Функции средств передвижения в художественном мире Н.В.Гоголя: дис. ... канд. филол. наук. - Новосибирск: 2011. - 219 с.

6. Достоевский Ф.М. Собр. соч. в 15-ти т. - Л.: Наука, 1991. - Т.10 - 448 с.

7. Гоголь Н.В. Собр. соч. в 6-ти т. - Т. 5. Мертвые души. - М.: Художественная литература, 1959. -575 с.

8. Мережковский Д.С. Не мир, но меч. Гоголь. Творчество, жизнь и религия // Niv.ru: Наследие. Искусство. Величие - виртуальная библиотека,

2000 - 2015. URL: http://merezhkovskiy.lit-info.ru/ merezhkovskiy/kritika-mer/gogol/chast-pervaya-tvorchestvo.htm/ (дата обращения: 10.01.2015).

9. Bojanowska Edyta M. Nikolai Gogol: Between Ukrainian and Russian Nationalism. - Cambridge, Massachussetts: Harvard University Press, 2007. -424 p.

10. Блок А. Собр. соч. в 8-ми т. - Т.3. Стихотворения и поэмы. 1907-1921. - М.-Л.: Гос. изд. худож. литературы, 1960. - 714 с.

11. Блок А. Собр. соч. в 8-ми т. - Т.5. Проза. 19031917. - М.-Л.: Гос. изд. худож. литературы, 1960.

- 556 с.

12. Блок А. Собр. соч. в 8-ми т. - Т.6. Проза.1918-1921. - М.-Л.: Гос. изд. худож. литературы, 1960.

- 799 с.

13. Иванов Г. Собр. соч. в 3-х т. - М.: Согласие, 1994.

- 428 с.

14. Клюев Н. Избранное. - М.: ОГИ, 2009. - 592 с.

15. Васильев П.Н. Весны возвращаются. - М.: Правда, 1991. - 448 с.

16. Уткин И.П. Стихотворения и поэмы. - М.-Л.: Советский писатель, 1966. - 384 с.

17. Пушкин А.С. Сочинения в 3-х т. - Т.1. Стихотворения; Сказки; Руслан и Людмила: Поэма. - М.: Худож. лит., 1985. - 735 с.

18. Пушкин А.С. Сочинения в 3-х т. - Т.3. Проза. -М.: Художественная литература, 1987. - 528 с.

19. Лычагин А.В. Три тройки: стихотворение И.Уткина «Тройка» в контексте русской поэтической традиции // Вестник Новгородского университета. - 2010. - № 56. - С. 44 - 48.

20. Сигов В.К. Русская идея В.М.Шукшина: концепция народного характера и национальной судьбы в прозе. - М.: Интеллект-центр, 1999. - 302 с.

21. Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 4-х т. - Т. 4: Рассказы. - М.: Литература; Престиж книга; РИПОЛ классик, 2005. - 544 с.

22. Зубова О.В. Особенности истолкования рассказа В.М.Шукшина «Забуксовал» в литературоведении и кинематографе // Вестник МГОУ. Серия «Русская филология». - 2014. - № 2. - С. 128 -134.

23. Варламов Алексей. Зашифрованный воин России. Рассказы о Шукшине // Moskvam.ru: Журнал «Москва», 1999-2013. URL: http://www.moskvam.ru/ publications/publication\_1237.html. (дата обращения: 10.01.2015).

24. Куприянов В. Лучшие времена. - М.: Молодая гвардия, 2003. - 368 с.

**СЕМИНАР 8. Образ тройки в русской литературе. *Практикум по мотивному анализу.***

*П.А. Вяземский Еще тройка*

Тройка мчится, тройка скачет, Вьется пыль из-под копыт, Колокольчик звонко плачет И хохочет, и визжит.

По дороге голосисто Раздается яркий звон, То вдали отбрякнет чисто, То застонет глухо он.

Словно леший ведьме вторит И аукается с ней, Иль русалка тараторит В роще звучных камышей.

Русской степи, ночи темной Поэтическая весть! Много в ней и думы томной, И раздолья много есть.

Прянул месяц из-за тучи, Обогнул свое кольцо И посыпал блеск зыбучий Прямо путнику в лицо.

Кто сей путник? и отколе, И далек ли путь ему? По неволе иль по воле Мчится он в ночную тьму?

На веселье иль кручину, К ближним ли под кров родной, Или в грустную чужбину Он спешит, голубчик мой?

Сердце в нем ретиво рвется В путь обратный или вдаль? Встречи ль ждет он не дождется, Иль покинутого жаль?

Ждет ли перстень обручальный? Ждут ли путника пиры Или факел погребальный Над могилою сестры?

Как узнать? уж он далеко! Месяц в облако нырнул, И в пустой дали глубоко Колокольчик уж заснул.

*1834*

*Н.Анордист Тройка*

Гремит звонок, и тройка мчится,

За нею пыль, виясь столбом;

Вечерний звон помалу длится,

Безмолвье мертвое кругом!

Вот на пути село большое, -

Туда ямщик мой поглядел;

Его забилось ретивое,

И потихоньку он запел:

―Твоя краса меня прельстила,

Теперь мне целый свет постыл;

Зачем, зачем приворожила,

Коль я душе твоей немил!

Кажись, мне песнью удалою

Недолго тешить ездока,

Быть может, скоро под землею

Сокроют тело ямщика!

По мне лошадушки сгрустятся,

Расставшись, борзые, со мной,

Они уж больше не помчатся

Вдаль по дорожке столбовой!

И ты, девица молодая,

Быть может, тяжко воздохнешь;

Кладбище часто посещая,

К моей могилке подойдешь?

В тоске, в кручинушке сердечной,

Лицо к сырой земле склоня,

Промолвишь мне: "В разлуке вечной -

С тобой красавица твоя!""

В глазах тут слезы показались,

Но их бедняк не отирал;

Пока до места не домчались,

Он волю полную им дал.

Уж, говорят, его не стало,

Девица бедная в тоске;

Она безвременно увяла,

Грустя по бедном ямщике!

*1839*

*К. А. Бахтурин Песня ямщика*

Аль опять Не видать Прежней красной доли? Я душой Сам не свой, Сохну, как в неволе. Я бывал Я удал! С ухарскою тройкой Понесусь и зальюсь Песенкою бойкой. Не кнутом Поведем, Только рукавицей – И по пням, По холмам Мчат лошадки птицей. Ни слезой, Ни с тоской Молодец не знался, Попевал да гулял… Вот и догулялся! Уж дугу Не смогу Перегнуть, как надо; Вожжи врозь, Ну хоть брось – Экая досада! Ночью, днем, Об одном Тяжко помышляю, Всѐ по ней, По моей Лапушке страдаю!

*1840*

*Н.А. Некрасов Тройка*

Что ты жадно глядишь на дорогу

В стороне от весѐлых подруг?

Знать, забило сердечко тревогу -

Всѐ лицо твоѐ вспыхнуло вдруг.

И зачем ты бежишь торопливо

За промчавшейся тройкой вослед?..

На тебя, подбоченясь красиво,

Загляделся проезжий корнет.

На тебя заглядеться не диво,

Полюбить тебя всякий не прочь:

Вьѐтся алая лента игриво

В волосах твоих, чѐрных как ночь;

Сквозь румянец щеки твоей смуглой

Пробивается лѐгкий пушок,

Из-под брови твоей полукруглой

Смотрит бойко лукавый глазок.

Взгляд один чернобровой дикарки,

Полный чар, зажигающих кровь,

Старика разорит на подарки,

В сердце юноши кинет любовь.

Поживѐшь и попразднуешь вволю,

Будет жизнь и полна и легка...

Да не то тебе пало на долю:

За неряху пойдѐшь мужика.

Завязавши под мышки передник,

Перетянешь уродливо грудь,

Будет бить тебя муж-привередник

И свекровь в три погибели гнуть.

От работы и чѐрной и трудной

Отцветѐшь, не успевши расцвесть,

Погрузишься ты в сон непробудный,

Будешь няньчить, работать и есть.

И в лице твоѐм, полном движенья,

Полном жизни - появится вдруг

Выраженье тупого терпенья

И бессмысленный, вечный испуг.

И схоронят в сырую могилу,

Как пройдѐшь ты тяжѐлый свой путь,

Бесполезно угасшую силу

И ничем не согретую грудь.

Не гляди же с тоской на дорогу

И за тройкой вослед не спеши,

И тоскливую в сердце тревогу

Поскорей навсегда заглуши!

Не нагнать тебе бешеной тройки:

Кони крепки и сыты и бойки,-

И ямщик под хмельком, и к другой

Мчится вихрем корнет молодой...

*1846*

*Еще тройка*

**1**

Ямщик лихой, лихая тройка

И колокольчик под дугой,

И дождь, и грязь, но кони бойко

Телегу мчат. В телеге той

Сидит с осанкою победной

Жандарм с усищами в аршин,

И рядом с ним какой-то бледный

Лет в девятнадцать господин.

Все кони взмылены с натуги,

Весь ад осенней русской вьюги

Навстречу; не видать небес,

Нигде жилья не попадает,

Всѐ лес кругом, угрюмый лес...

Куда же тройка поспешает?

Куда Макар телят гоняет.

**2**

Какое ты свершил деянье,

Кто ты, преступник молодой?

Быть может, ты имел свиданье

В глухую ночь с чужой женой?

Но подстерег супруг ревнивый

И длань занес - и оскорбил,

А ты, безумец горделивый,

Его на месте положил?

Ответа нет. Бушует вьюга.

Завидев кабачок, как друга,

Жандарм командует: "Стоять!"

Девятый шкалик выпивает...

Чу! тройка тронулась опять!

Гремит, звенит - и улетает

Куда Макар телят гоняет.

**3**

Иль погубил тебя презренный.

Но соблазнительный металл?

Дитя корысти современной,

Добра чужого ты взалкал,

И в доме издавна знакомом,

Когда все погрузились в сон,

Ты совершил грабеж со взломом

И пойман был и уличен?

Ответа нет. Бушует вьюга;

Обняв преступника, как друга,

Жандарм напившийся храпит;

Ямщик то свищет, то зевает,

Поет... А тройка всѐ гремит,

Гремит, звенит - и улетает

Куда Макар телят гоняет.

**4**

Иль, может быть, ночным артистом

Ты не был, друг? и просто мы

Теперь столкнулись с нигилистом,

Сим кровожадным чадом тьмы?

Какое ж адское коварство

Ты помышлял осуществить?

Разрушить думал государство,

Или инспектора побить?

Ответа нет. Бушует вьюга,

Вся тройка в сторону с испуга

Шарахнулась. Озлясь, кнутом

Ямщик по всем по трем стегает;

Телега скрылась за холмом,

Мелькнула вновь - и улетает

Куда Макар телят гоняет!..

*1867*

*А.А. Блок Россия*

Опять, как в годы золотые, Три стѐртых треплются шлеи, И вязнут спицы росписные В расхлябанные колеи... Россия, нищая Россия, Мне избы серые твои, Твои мне песни ветровые, - Как слѐзы первые любви! Тебя жалеть я не умею И крест свой бережно несу... Какому хочешь чародею Отдай разбойную красу! Пускай заманит и обманет, - Не пропадѐшь, не сгинешь ты, И лишь забота затуманит Твои прекрасные черты... Ну что ж? Одно заботой боле - Одной слезой река шумней, А ты всѐ та же - лес, да поле, Да плат узорный до бровей... И невозможное возможно, Дорога долгая легка, Когда блеснѐт в дали дорожной Мгновенный взор из-под платка, Когда звенит тоской острожной Глухая песня ямщика!..

*1908*

*На железной дороге*

Под насыпью, во рву некошенном, Лежит и смотрит, как живая, В цветном платке, на косы брошенном, Красивая и молодая. Бывало, шла походкой чинною На шум и свист за ближним лесом. Всю обойдя платформу длинную, Ждала, волнуясь, под навесом. Три ярких глаза набегающих - Нежней румянец, круче локон: Быть может, кто из проезжающих Посмотрит пристальней из окон...

Вагоны шли привычной линией, Подрагивали и скрипели; Молчали желтые и синие; В зеленых плакали и пели. Вставали сонные за стеклами И обводили ровным взглядом Платформу, сад с кустами блеклыми, Ее, жандарма с нею рядом... Лишь раз гусар, рукой небрежною Облокотясь на бархат алый, Скользнул по ней улыбкой нежною, Скользнул - и поезд в даль умчало. Так мчалась юность бесполезная, В пустых мечтах изнемогая... Тоска дорожная, железная Свистела, сердце разрывая... Да что - давно уж сердце вынуто! Так много отдано поклонов, Так много жадных взоров кинуто В пустынные глаза вагонов... Не подходите к ней с вопросами, Вам все равно, а ей - довольно: Любовью, грязью иль колесами Она раздавлена - все больно.

*1910*

*Т.Ю. Кибиров Исторический романс*

Что ты жадно глядишь на крестьянку, подбоченясь, корнет молодой, самогонку под всхлипы тальянки пригубивши безусой губой?

Что ты фертом стоишь, наблюдая пляску, свист, каблуков перестук? Как бы боком не вышла такая этнография, милый барчук.

Поезжай-ка ты лучше к мамзелям иль к цыганкам на тройке катись. Приворотное мутное зелье сплюнь три раза и перекрестись.

Ах, мон шер, ах, мон анж, охолонь ты! Далеко ли, Ваш бродь, до беды, до греха, до стыда, до афронта, хоть о маменьке вспомнил бы ты!

Что ж напялил ты косоворотку? Полюбуйся, мон шер, на себя! Эта водка сожжет тебе глотку, оплетет и задушит тебя!

Где ж твой ментик, гусар бесшабашный? Где Моэта шипучий бокал? Кой же черт тебя гонит на пашню, что ты в этой избе потерял?

Одари их ланкастерской школой и привычный оброк отмени, позабавься с белянкой веселой, только ближе не надо, ни-ни!

Вот послушай, загадка такая:

Что на землю швыряет мужик, ну а барин в кармане таскает? Что? Не знаешь? Скажи напрямик.

Это сопли, миленочек, сопли! Так что лучше не надо, корнет. Первым классом уютным и теплым уезжай в свой блистательный свет!

Брось ты к черту Руссо и Толстого! Поль де Кок неразрезанный ждет. И актерки к канкану готовы. Оффенбах пред оркестром встает.

Блещут ложи, брильянты, мундиры. Что ж ты ждешь? Что ты прешь на рожон? Видно вправду ты бесишься с жиру, разбитною пейзанкой пленен.

Плат узорный, подсолнухов жменя, черны брови да алы уста, ой вы сени, кленовые сени, ах, естественность, ах, простота!

Все равно ж не полюбит, обманет, насмеется она над тобой, затуманит, завьюжит, заманит, обернется погибелью злой!

Все равно не полюбит, загубит! Из острога вернется дружок. Искривятся усмешечкой губы. Ярым жаром блеснет сапожок.

Что топорщится за голенищем? Что так странно и страшно он свищет? Он зовет себя Третьим Петром. Твой тулупчик расползся на нем.

*1996*

*Л.И. Сазонова Литературная генеалогия гоголевской птицы-тройки.*

В поэме Гоголя «Мертвые души» исключительно важную роль играет «хронотоп дороги» (термин М. Бахтина). Он организует художественное пространство произведения. Поэма предстает как описание путешествия Чичикова по просторам России. Путешествие воспринимается самим героем как «живая книга», здесь просматривается средневековый топос: мир есть книга. Мотив дороги настойчиво занимает Гоголя в пору работы над «Мертвыми душами», вдохновенным гимном дороге звучат в тексте поэмы строки: «Какое странное, и манящее, и несущее, и чудесное

в слове: дорога!..». По мере того как развертывается описание, зримые черты обретает идея пути, входящая в состав культурных архетипов, относящихся к осмыслению мифологемы *Русь.* Показательно, что Гоголь называет свою страну по преимуществу — *Русь.* Россия для него — современное государство, понятие же Русь — почти эпическое. Мифологема Русь охватывает этническое, историческое, культурное пространство, включает в себя комплекс идей, относящихся к будущему и прошлому, истории и культуре, самосознанию русского человека. Реальные картины перетекают в символические.

На сюжетной метафоризации идеи пути в ее символической трактовке основано одно из самых ярких и притягательных мест «Мертвых душ» — лирическое отступление автора на последних страницах первого тома и его центральный мотив — Русь, явленная в образе стремительно летящей птицы-тройки. К этому образу стягиваются все начала и все концы поэмы, с ним связано осмысление исторических судеб России.

Неоднократно предпринимались попытки найти прототип или прямой литературный источник патетического финала первого тома «Мертвых душ». Только в последнее десятилетие предложены три версии, возводящие его к сочинениям Платона, Данте и Гете. Э. Вахтел, автор последней из гипотез, отметил, что «все комментаторы сходятся в одном: сцена тройки не имеет аналога в предшествующей ей русской литературной традиции». Новые наблюдения позволяют поставить под сомнение столь категоричное суждение.

Безусловно, гоголевская тройка возникает не на пустом месте, не сразу и не вдруг, она вырастает из широкого контекста культуры, и прежде всего русской культуры — как современной Гоголю, так и предшествующей поры. Россию XIX в. невозможно представить без ямщицкой или почтовой тройки, ямщицкой гоньбы, щемящего ямщицкого пения. Тема тройки — очень русская тема. Тройка стала излюбленным образом песенного творчества. В первой половине XIX в., до написания «Мертвых душ» и в период работы над поэмой, о тройке писали поэты — князь П.А. Вяземский «Еще тройка» («Тройка мчится, тройка скачет», 1834), масон Ф. Глинка «Тройка» («Русская песня», 1825, 1832), Н. Анордист (Н. Радостен) «Тройка» (1839), К.А. Бахтурин «Песня ямщика» (1840), Н.А. Некрасов «Тройка» (1846). Мотив тройки явственно звучит в стихотворении Пушкина «Бесы» (1830): «Кони снова понеслися; / Колокольчик дин-дин-дин...»9. Примеры можно умножить.

Уже упоминавшийся поэт Николай Радостин издал «Альманах на 1840 год», в котором «помещен целый цикл "Троек", где развивается тема стихотворения Федора Глинки "Сон русского на чужбине", отрывок из которого стал народной песней "Вот мчится тройка удалая..."». Эти песни и романсы, создававшиеся представителями культурной элиты с намеренным подражанием фольклору, относятся современными фольклористами к разряду так называемой русской песни. Некоторые из стихотворных текстов о тройке практически стали народными и попали даже в разряд «старинных народных песен», как «тройки» Вяземского и Глинки. В пору завершения работы над первым томом «Мертвых душ» появилась «Песня ямщика» поэта Бахтурина с образом «ухарской тройки», седока которой «*мчат лошадки птицей».* Образами становятся реалии: рукавицы, облучок, возок; они переходят из песни в песню, возникает топика образа тройки. Герой песен о тройке — путник или ямщик, уносимые в неизвестность, в ночь и тьму, с их частной судьбой, тоской, разлукой, неразделенной любовью, а иногда радостью. Тройка мчится, скачет, летит, несется по необъятным просторам. Ямщик *заливается* песнью, колокольчик *заливается* звоном - используется даже один и тот же глагол. Поэты задаются вопросом, куда и зачем несется тройка, далек ли путь: «Кто сей путник и отколе, / И далек ли путь ему? / По неволе иль по воле / Мчится он в ночную тьму... / Как узнать? Уж он далеко...».

Еще до написания «Мертвых душ» Гоголь ввел мотив тройки в финал «Записок сумасшедшего» (1834), где несчастный герой, мечтающий об избавлении от своих мучителей, восклицает: «...дайте мне *тройку быстрых как вихорь коней!* Садись, мой *ямщик,* звени, мой *колокольчик,* взвейтеся, *кони,* и *несите* меня с этого света! *Далее, далее,* чтобы не видно было *ничего, ничего.*

Вон *небо клубится* передо мною; звездочка сверкает вдали; *лес* несется *с темными деревьями* и месяцем»*.* Внимательный читатель может заметить перекличку на образно-лексическом уровне между процитированным текстом и финалом из первого тома «Мертвых душ». Таким образом, к этому времени образ тройки уже стал национальным символом, но Гоголь возвысил и завершил его, придав птице-тройке завораживающее очарование.

В поэме Гоголя явственно проступают черты, присущие песенным тройкам: тоже «чудным звоном *заливается* колокольчик», «ямщик: борода да рукавицы, и сидит чорт знает на чем». Но у Гоголя тройка выше лирического песенного образа, она выведена на иной уровень, где с ней сопрягаются идеи государственного величия: перед ней *«постораниваются и дают ей дорогу другие народы и государства».* Гоголь соединил народную мифологему с государственной в едином образе *Руси — птицы-тройки,* создав новый образ — образ свежий и оригинальный. Осмились таковым, этот образ тем не менее может быть поставлен в определенную культурную традицию. Уровень, на который выведена гоголевская тройка, — а именно отождествление тройки со всей Русью — не является безусловным открытием для русской словесности, и здесь необходимо вспомнить имя Стефана Яворского.

Русь предстает в образе колесницы в двух проповедях Стефана Яворского, посвященных триумфальным победам Петра I над шведами. Одна произнесена на Новый 1703 г. после отвоевания крепости Шлиссельбург (Орешек) — «Колесница торжественная четырьми животными движима, от Иезекииля пророка виденная, на преславный же и всерадостный вход в царствующий град Москву, непреодоленному врагов поборнику... новому Даниилу, отеческаго достояния своего неправедно восхищеннаго возвратителю... и по пленении удивительной крепости Слюшенбурга, или Орешка нарицаемой, торжественне возвращающемуся: на Новый год от Рождества Христова 1703 художеством проповедническим уготованная». Другая — на Новый 1704 г. — «Колесница четырехколесная, многоочитая Иезекиилем пророком виденная на триумфальное вшествие уготованная Российскому Августу и повелителю... царю Петру Алексиевичу... по толиких преславных над шведами победах в свой престольный царствующий град Москву входящему, проповедническим художеством на новозачатый год 1704».

Проповедь, как это свойственно данному жанру, исходит из Библии, и Стефан Яворский разворачивает оба панегирических приветствия Петру вокруг насыщенного мистической символикой ветхозаветного текста: он прямо указывает на свой источник и пишет, что «выкатывает» «сию колесницу» «не с колесничнаго ряда, но с Библии от книг Иезекииля пророка» (с. 186-187). В видении пророку Иезекиилю (Иез 1, 4-26) явился Бог восседающим на херувимской колеснице. Библейскому визионеру открывается фантастическая картина: четверо чудесных животных, имеющих по четыре крыла и четыре лица — человека, льва, тельца и орла, а также по колесу возле каждого с «высокими и страшными ободьями», передвигаются со стремительностью молнии. «И когда шли животные, шли и колеса подле них... и когда те стояли, стояли и они... ибо дух животных был в колесах». Над головами животных было «подобие свода, как вид изумительного кристалла», а над ним — подобие престола, на котором Иезекииль узрел огненное подобие человека, излучающее радужное сияние. Величественная картина с видением крылатой херувимской колесницы Бога Ягве (Саваофа) явила взору пророка апофеоз «славы Господней».

В последующей традиции восприятия и истолкования книги пророка Иезекииля, считавшейся «верхом таинственнейшего богословия», мистическая символика видения богоявления разветвилась рядами значений и подчас произвольных теософских построений. Оригинальность Стефана Яворского состоит в том, что проповедник впервые предложил имперско-государственную интерпретацию богословского образного понятия, ибо «тайну преславную изъявил Дух Святый через Иезекииля пророка, егда царство изобразил колесницею, слышателие православний! Яко же бо в колеснице, тако и в царстве благочестивом четыре суть чини, аки

четыре колеса» (186—187). Видение славы Господней, открывшееся Иезекиилю, стало источником государственного апофеоза. Херувимская колесница, воплощающая идею Gloria Domini, превратилась под пером Стефана Яворского в Gloria Imperii в образе триумфальной квадриги, символизирующей славу Российского государства. Победное возвращение Петра в Москву представлено как триумфальное шествие римского императора, и это изображение сопряжено с идеей экспансии становящейся империи. «Триумфальною колесницею Иезекиилевою нареку тебе, преславная наша Российская монархия, тривенечное царство Московское... Зрю широту Монаршества Российскаго полунощными и восточными странами мало не *четвертою частию света вла-деющаго.* ...Зде убо мене вопросите, для чего то сия колесница Божия, сия тривенечная монархия *вознесенная больше и больше, вышше и вышше, от славы в славу, от силы в силу, от победы в победу?»* (с. 151—154).

Библейский образ четырех таинственных животных с лицами Стефан Яворский одухотворил новой семантикой. Им соответствуют в проповеди четыре ипостаси Христа: человек, орел, телец, лев, — которые проповедник превращает, продолжая в барочной манере снимать аналогии, в четыре ипостаси Петра: «...все четыре лица вижду в едином лице, в непреодоленном нашем торжественнике, трииснечном монархе и великодержавнейшем Российском Августе и Повелителе Петре Алексиевиче» (с. 164). Проповедник раскрывает аллегории, придавая образу Петра черты сакральности: «лице орлее — на высоком благородии, благочестии, благоразумии и славе под небеса воз- стающей; лице львово — в неустрашенном мужестве и одолении; лице тельчее — в трудах и ярмоносном отягощении; лице человеческо — в склонности, в кротости, людскости, снисходительстве, и любовном с поддаными своими сожительстве» . Четыре колеса — это четыре сословия: аристократия, военные, духовенство и «чин людей простонародных, граждан, купцов, художников, ремесленников и крестьян земледельцов» . В изображении Стефана Яворского триумфальная колесница, направляемая Петром, — воплощение Российской монархии, движущейся от победы к победе. Следовательно, у образа «колесница — государство» есть своя историческая глубина.

Стефан Яворский, создавая символическую картину, соединяет собственное истолкование знаменитого видения Иезекииля с толкованиями Священного Писания отцами церкви. Он возводит образ «колесница—государство» к Амвросию Медиоланскому (V в.) и Феофилакту Болгарскому (византийский писатель, архиепископ Охри- да, вторая пол. XI—нач. XII в.): «Только я начинаю помышлять о той колеснице триумфальной, и се мне предстает пред очами чудная оная колесница Иезекиилем виденная: *...колесница мастерства не земнаго, но небесного!..* А что знаменует минувши иная толкования о сей колеснице? Амвросий и Феофилакт и прочии с ними чрез сию колесницу разумеют быти царство, государство, а наипаче благочестивое, православное, идеже подобие Сына Человеческаго, то есть Христос Спаситель наш, и хвала его святая, благочестие святое проезжается и торжествует и триумфы строит».

У Амвросия Медиоланского нет толкования на книгу пророка Иезекииля. Идею триумфующей церкви он развивает в толковании на стих из Евангелия от Луки (гл. 23, ст. 26), где говорится о несении креста на Голгофу: восхождение Христа на крест изображается как победа креста, Христа и веры. Его текст насыщен понятиями, связанными с традицией римских триумфов: трофей, император на триумфальной колеснице-квадриге, запряжен- ной плененными врагами. К этим реалиям подведены аналогии: трофей—крест, император—триумфатор—Христос на кресте. Однако в данном толковании метафоры «колесница—государство» у Амвросия нет. Но, основываясь на внутренней соотнесенности образов и проявляя барочное остроумие (acumen), Стефан Яворский осмысляет текст Амвросия как символическую метафору: колесница с восседающим на ней императором есть государство, где «Христос Спаситель наш... проезжается и торжествует и триумфы строит». Это истолкование Стефан Яворский положил в основу новых смысловых единств и соотражений, создав многоуровневую метафору с взаимнопересекающимися значениями. К ветхозаветной колеснице славы Божией, на которой по

христианской традиции торжествует Христос, возведены одновременно и триумфальная колесница победителя шведов царя Петра, «Российского Августа», и вся Российская монархия во главе с Петром, уподобленным Христу.

Итак, метафора «колесница—государство» является собственным изобретением Стефана Яворского как результат его работы с текстом в игровой поэтике барокко. Кстати, таинственная мистика видения Иезекииля сделала этот текст особенно притягательным для мастеров барокко, извлекавшим из него богатство символических интерпретаций. Так, в поэме Мильтона «Потерянный рай» (1667) с колесницей Бога-Отца («The Chariot of Paternal Deity...»), несущей Мессию-Сына, соединяется представление о триумфе Христа. У М.М. Хераскова в поэме «Вселенная» на четырех крылатых колесах, «скользящих с быстротой по гладкости небес», «Премудрость Божия... воздвигла трон».

Когда Гоголь писал свою птицу-тройку, он скорее всего знал проповеди Стефана Яворского, потому что Яворский входил в число источников, которыми пользовался Гоголь в пору создания «Мертвых душ». В 1843 г., работая над вторым томом, он просил прислать ему среди прочих книг и проповеди Стефана Яворского, по-видимому, ему уже известные, поскольку Гоголь указывает непосредственно на конкретное издание «в трех частях», вышедшее в Москве в 1804—1805 гг. Гораздо труднее предположить обратное, что Гоголь не знал панегирических проповедей Стефана Яворского, посвященных Петру. Петр Гоголя интересовал, Петра он высоко ставил за то, что тот «прочистил» России «глаза чистилищем про- свещенья европейского» (VIII, 289), явно Петра он имел в виду, когда мечтал о человеке, способном сказать заветное слово «вперед!». Оживляя пафос петровского наследия, Гоголь обратился к литературе, и внимание его могли привлечь в том числе и панегирические проповеди Стефана Яворского, где Петр предстает уже литературным героем.

Очень сходную структуру имеют интересующие нас образы у Стефана Яворского и Гоголя — образы, в которых зримо воплощен апофеоз государства, явленный, однако, в символах, соответствующих своему времени. России эпохи петровских побед приличествует имперский символ триумфальной квадриги, для России своего времени Гоголь создал образ, отвечавший национальным исканиям русского образованного общества. И в том и в другом тексте *Россия-колесница, Россия-тройка* видятся их авторам в стремительном полете по бескрайним просторам. И там и там развернут гигантский географический образ страны: Российская монархия предстает в проповеди владеющей «мало не четвертою частию света»; в поэме Русь «разметнулась на полсвета». И колесница, и тройка наделены чертами сакральности: у Гоголя тройка — «*Божье чудо»,* она мчится «вся *вдохновенная Богом», «неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях»',* у Стефана Яворского — *«...колесница мастерства не земнаго, но небесного!»,* управляемая Божьим промыслом через Петра. Таким образом, важнейшими субстанциальными признаками, объединяющими триумфальную колесницу Стефана Яворского с гоголевской птицей-тройкой, являются: 1) отождествление колесницы / тройки с государством и народом; и 2) государственный пафос и идея апофеоза Руси.

Ю.В. Манн отметил, что во втором томе «Мертвых душ» «образ чичиковской тройки расширен до образа триумфальной колесницы»: «В воротах показались кони точь-в-точь как лепят иль рисуют их на триумфальных но рогах: морда направо, морда налево, морда посередине". Мы считаем необходимым обратить на это сравнение особое внимание. Гоголь, конечно, не мог не знать, что триумфальная колесница — квадрига, запряженная четверкой лошадей. Описанное же им положение голов («морд») лошадей скорее не характерно для изображений квадриг (см., например: рельеф с арки Тита в Риме, Триумфальная арка в Москве, Аполлон на колеснице на здании Большого театра), но типично для русской тройки. Сравнение «рессорной легкой брички» Чичикова с римской триумфальной колесницей образует символический подтекст литературно-культурного, мифориторического происхождения, и наряду со множеством вызываемых им

Ассоциаций

здесь проступают, возможно, черты той же «триумфальной колесницы» из панегирической проповеди Стефана Яворского.

В финале поэмы Гоголя просматриваются несомненные интертекстуальные связи и с собственно библейским текстом из книги пророка Иезекииля, с которым писатель мог быть знаком независимо от Стефана Яворского или благодаря отсылке последнего к своему источнику. Увиденная Иезекиилем Божественная колесница имела для передвижения одновременно и крылья, и колеса, она то парила, то катилась, то перемещалась в пространстве небес, то спускалась на землю. Когда колесница летела, крылья таинственных животных были *«прямы»,* т. е. «простерты, вытянуты до прямизны, напряженно протянуты». Спустившись на землю, к пророку, она передвигалась на колесах, позволявших ей двигаться со скоростью не меньшей, чем при полете. Гоголевский образ *птицы- тройки —* своего рода вариант крылатой колесницы: воспарившие чудо-кони несутся с быстротой летящей птицы, они «дружно и разом напрягли *медные груди* и, почти не тронув копытами земли, превратились в одни *вытянутые линии,* летящие по воздуху». Говоря о чудо-конях, Гоголь определяет их груди эпитетом *«медные».* Почему именно «медные», а, скажем, не «могучие»? Напрашивающаяся прямая перекличка с «Медным всадником» Пушкина слишком поверхностна.

В гоголевском финале, сущность которого связана с понятием о Руси-тройке как *«Божьем иуде»* (она мчится *«вся вдохновенная Богом*»), проступают прежде всего библейские реминисценции. В видении Иезекииля ноги крылатых животных, несущих престол Божий, «сверкали, как *блестящая медь»* (Иез 1, 7). В этом сравнении следует искать естественные для эпохи пророка «понятия твердости, крепости, несокрушимости». Отметим также, что в Ветхом Завете понятия *медь, медный* прилагаются к сакральным предметам: это медный жертвенник, построенный Моисеем по велению Божию, священные сосуды (Ис 27, 1—8; 38, 1—8), медный змей, также созданный Моисеем для спасения иудеев по воле Господа (Числ 21, 8—9); примеры можно продолжить. «Медные груди» гоголевских чудо-коней, обладающих *«неведомой силой»,* позволяя им преодолеть сопротивление и воздушного пространства, и земной вещественности, символизируют одновременно их причастность к высшему миру, ведь недаром птица-тройка тронулась в путь по знаку, поданному свыше: кони «заслышали с *вышины* знакомую песню и разом напрягли *медные груди,* и, почти не тронув копытами земли, превратились в одни вытянутые линии, летящие по воздуху, и мчится, *вся вдохновенная Богом!».*

При движении колесницы из видения славы Господней слышался, как сказано в Библии, «*сильный шум, как бы шум в воинском стане*» (Иез 1, 24); вихрем летящая гоголевская тройка *«гремит и становится ветром разорванный в куски воздух». Фантастические животные,* увиденные Иезекиилем, *«двигались* туда и сюда, *как сверкает молния»* (Иез 1, 14), возле них слышался «звук сильного *грома»* (Иез З, 13); у Гоголя *«неведомые светом кони*» в их «наводящем ужас *движении*» воспринимаются созерцателем как *«Божье чудо»: «не молния ли это, сброшенная с неба?».* Чувство священного трепета, которое внушает Бог Иезекииля своей недосягаемой таинственностью, перетекает и в гоголевский текст с образом Руси — птицы-тройки.

Визионерство — еще одно качество, объединяющее заключительные строки первого тома «Мертвых душ» с видением пророка Иезекииля и панегирическими проповедями Стефана Яворского. Финал поэмы с разыгравшейся здесь мечтательной фантазией о величии Руси, грозной и загадочной в своем апофеозе, проявляет в себенекоторые признаки, свойственные многие века существовавшему на Руси жанру видений, который, завершившись вместе с концом средневековья и характерным для него богословско-символическим миросозерцанием, оставил о себе память в литературе нового времени в форме художественного приема. В западноевропейской литературе наряду с жанром видений к визионерству явственно тяготеет также религиозный эпос эпохи барокко.

Отличающая жанр видений специфическая темпоральность, сливающая воедино настоящее и будущее, ставит тем самым содержание видения вне определенного времени. Именно такая темпоральность определяет смысловое поле гоголевского финала (начиная со слов «Не так ли и ты, Русь, что бойкая, необгонимая тройка, несешься?»), выдержанного в настоящем времени, которое легко эксплицируется воспринимающим сознанием в будущее, и увиденное мысленным взором предстает как пророчество. В видениях обязателен такой персонаж, как тайнозритель, духовидец, удостоившийся откровения. Содержание видения составляют «образно-эмоциональные думы и тревоги живой действительности». В финале поэмы Гоголя «пораженный Божьим чудом созерцатель» и есть тайнозритель, которому дано прозреть величие и славу Руси, идущей по непостижимо загадочному, особо направленному пути.

В риторически выстроенном лирическом отступлении о птице-тройке, великолепно демонстрирующем прием градации, фрагмент, содержащий визионерское пророчество, занимает место заключительного аккорда, которому предшествуют идущие по нарастающей силе звучания части; каждая из них начинается, как и финальный фрагмент, вопросом. Тема первой - русский человек: «И какой же русский не любит быстрой езды?..». Тема второй — русский народ: «Эх, тройка! птица-тройка, кто тебя выдумал? знать, у бойкого народа ты могла только родиться...». И наконец, заключительный фрагмент, предмет которого — вся Русь, сплавляя эти темы в единство, расширяет образ тройки, проходящий через все три части, до метафоры Русь — птица-тройка. Явленная в апофеозе своей славы Русь выглядит одновременно и торжественно-величественной, и грозной: «не *молния* ли это, сброшенная с неба? Что значит это наводящее *ужас* движение?» Напрашивается параллель с образом Петра Великого из «Полтавы» Пушкина, построенном на сочетании тех же контрастных мотивов — величия и ужаса: «Лик его *ужасен. /* Движенья быстры. Он *прекрасен,* / Он весь, как *Божия гроза».* Вопрос о перспективе движения Руси, оставшийся у Гоголя без ответа, — «Русь, куда ж несешься ты, дай ответ?», — также может быть соотнесен с контекстами Пушкина: «А в сем коне какой огонь! Куда ты скачешь, гордый конь, / И где опустишь ты копыта?».

Патетический финал выдержан в одическо-панегирическом стиле, сочетающем государственный пафос, парадную торжественность и лиризм. Именно здесь встречается намеренно архаичная форма местного падежа как знак высокого стиля: «летит мимо все, что ни есть *на земли*», хотя в остальном тексте поэмы употребляется форма «на земле». Пассаж о «Руси, необгонимой тройке» выделяет из трехчастного лирического отступления также книжная лексика: «Остановился пораженный Божьим чудом *созерцатель».* Между тем пятью строками выше во фрагменте о ямщицкой тройке сказано: «...да вскрикнул в испуге остановившийся пешеход». Стиль фиксирует введение в повествование точек зрения разного уровня: если ямщицкая тройка описана через восприятие рядового «*пешехода»,* то символическая Русь-тройка увидена глазами *«созерцателя»*, удостоенного чудесного видения. Начальная часть лирического отступления, отражающая взгляд «пешехода», противостоит патетическому финалу с его фигурой «созерцателя» использованием также просторечия и разговорного стиля: «чорт побери все!», «кажись», «живьем», «чорт знает», «ровнем-гладнем», «да и ступай считать версты».

Гоголевский образ Руси — птицы-тройки полигенетичен, он отмечен небывалой глубиной и широтой историко-культурной памяти, сплавившей в едином синтезе откровение библейского пророка, государственно-имперский пафос проповедника и поэта, панегирическо-одический стиль, видение как прием и лиризм народных песен с их образом ямщицкой тройки — таковы качества, сделавшие заключительный апофеоз столь впечатляющим, созданный Гоголем образ - национальной мифологемой.

В рефлексии Гоголя выразился главный вопрос, волновавший интеллектуальные силы России того времени, о выборе пути дальнейшего развития страны. Создание поэмы относится к периоду, когда в России формировалось умственное движение в общественной жизни,

проявившееся в спорах западников (Белинский, Герцен) и славянофилов (братья Киреевские, братья Аксаковы, Хомяков) — по терминологии Гоголя — *европисты* и *славянисты.*

Гоголь, как известно, формально не принадлежал ни к тем, ни к другим, не входил ни в один лагерь, он умеренный, однако сочувствовал, в чем признавался сам — и что видно из его творчества — славянофилам («славянистам»). Славянофилы дали гоголевской птице-тройке романтически-восторженную оценку, лежащую в сфере проблем национального самосознания. К.С. Аксаков пытался снять внутреннее противоречие образа: «Чичиков едет в бричке, на тройке; тройка понеслась шибко, и кто бы ни был Чичиков, хоть он и плутоватый человек, и хоть многие и совершенно будут против него, но он был русский, он любил скорую езду, — и здесь тотчас это общее народное чувство, возникнув, связало его с целым народом, скрыло его, так сказать; здесь Чичиков тоже русский, исчезает, поглощается, сливаясь с народом в этом общем всему ему чувстве... И когда здесь, в конце первой части, коснулся Гоголь общего субстанционального чувства русского, то вся сущность (субстанция) русского народа, тронутая им, поднялась колоссально, сохраняя свою связь с образом, ее возбудившим. *Здесь проникает наружу и видится Русь, лежащая, думаем мы, тайным содержанием всей его поэмы».*

Славянофильская оценка не исчерпывает всей полноты образа Гоголя, выделяя лишь одну его сторону. Иронизируя над ней, Белинский дал свою оценку — рационалистическую и даже кое в чем скептическую, сводящую проблему к бытовой стороне жизни. Признавая в финале «Мертвых душ» «высокий лирический пафос, *эти гремящие, поющие дифирамбы блаженствующего в себе национального самосознания,* достойные великого русского поэта-, он, однако, отказался видеть русскость в том, в чем ее видели и Гоголь, и славянофилы: «...но все-таки субстанции русского народа не видим ни в тройке, ни в телеге. Коляску четвернею все образованные русские лучше любят, чем тряскую телегу, на которой заставляет ездить только необходимость. Но железную дорогу даже и необразованные русские, то есть мужички православные, теперь решительно предпочитают заветной телеге и тройке: доказательство можно каждый день видеть на царскосельской дороге <...> железными дорогами будут побеждены телеги и тройки <...>». Запомним на будущее эту деталь!

Если не забывать, что Гоголь (по словам А.К. Толстого) «писатель глубоко печальный» («как и Мольер»), и иметь в виду весь контекст его творчества, где нет доминирующего чувства, но всегда непременное сплетение разных настроений и чувств, пафоса и комизма, то можно думать, что размышление Гоголя о Руси — не просто «дифирамб России», в нем не только восторг, вызываемый стремительным движением Руси — птицы-тройки, но также тревога и страх перед неудержимостью ее полета: «летит вся дорога *нивесть* куда, в *пропадающую* даль, и что-то *страшное* заключено в сем быстром мельканьи», «только дрогнула дорога да вскрикнул *в испуге* остановившийся пешеход», «что значит это *наводящее ужас* движение?». И главное, что волнует автора, — неизвестность того, куда и зачем так неудержимо-стремительно мчится Русь — птица-тройка: «Русь, куда ж несешься ты, дай ответ? Не дает ответа. <...> летит мимо все, что ни есть на земли и, косясь, *постораниваются* и дают ей дорогу *другие народы и государства».* Побудительный момент к этому движению иррационален — безумство гульбы: «И какой же русский не любит быстрой езды? Его ли душе, стремящейся закружиться, загуляться, сказать иногда: "чорт побери все!" — его ли душе не любить ее?».

Гоголь явно разделял идею особого пути России. Но у него нет ответа на вопрос, куда летит *Русь — птица-тройка.* С одной стороны, он восхищается Петром, но продолжение пути в заданном направлении не приемлет. Гоголь ищет некий «особый» путь, его *Русь — птица-тройка* мчится так, что «косясь, посторониваются и дают ей дорогу другие народы и государства». Но куда ведет этот особый путь, он не знает. Гоголь надеется на появление личности, которая «на родном языке русской души" сумела бы "нам сказать это всемогущее слово вперед" (VII, 23), но ***куда*** вперед —

для него самого неясно. У Гоголя - явная недосказанность, вопросы поставлены, а ответов нет, есть лишь смутные желания, надежды и упования.

В одно время с «Мертвыми душами» писался «Тарантас Владимира Сологуба. Контекстом книги также, как и у Гоголя, связанное со спорами западников и славянофилов вокруг извечного русского вопроса — о выборе пути. И так же, как у Гоголя, сюжетообразующим является мотив путешествия по России. Герои книги — Василий Иванович, казанский помещик, носитель здравого смысла, и молодой человек Иван Васильевич, объездивший всю Европу и вернувшийся домой, чтобы познать Россию, мечтательный идеалист-утопист славянофильской ориентации (примечательно отмеченное ранее совпадение его имени с именем одного из столпов славянофильства И.В. Киреевского), отправляются на тарантасе из Москвы в Мордасы через Казань. «Ревностный отчизнолюбитель» Иван Васильевич желал «отодвинуть снова свою родину в допетровскую старину и начертал ей новый путь для народного преобразования».

Между «Мертвыми душами» и «Тарантасом» заметны интертекстуальные связи, филиация идей с некоторым их снижением, иронией и посмеянием у Соллогуба. Травестируется гоголевский мотив: «И какой же русский не любит быстрой езды?». У Соллогуба ямщик направляет тарантас очертя голову: «...казалось, что *он весь забылся на быстром скаку,* и *летел-себе на-пропалую,* не слушая ни Василия Ивановича, ни *собственного опасения испортить лошадей. Такова уж езда русского народа»*.

Уже отмечалось, что «Мертвые души» послужили Соллогубу не только образцом в области литературной техники: «финал "Тарантаса", в котором экипаж Василия Ивановича становится птицей, полемически-ассоциативно связан со знаменитым финалом первого тома поэмы Гоголя». В последней главе «Сон» Ивану Васильевичу мерещится, что «тарантас совсем не тарантас... а вот, право, что-то живое... <...>...птица, большая птица, — какая, неизвестно. Этаких огромных птиц не бывает. Да слыханное ли дело, чтоб тарантасы только притворялись экипажами, а были в самом деле птицами? <...> Птица, решительно птица! И в самом деле Иван Васильевич не ошибался: тарантас действительно становился птицей. Из козел вытягивалась шея, из передних колес образовывались лапы, а задние обращались в густой, широкий хвост. Из перин и подушек начинали выползать перья, симметрически располагаясь крыльями, и вот огромная птица начала пошатываться со стороны на сторону, как бы имея намерение подняться на воздух» (260 и сл.) «И вот странная птица, орел не орел, индейка не индейка, стала тихо приподыматься. Сперва выдвинула она шею, потом присела к земле, отряхнулась и вдруг, ударив крыльями, поднялась и полетела». И далее рефреном звучит: «Тарантас летел», «Тарантас все летел», «Тарантас бодро летел». Перед героем разворачивается панорама русской земли. Сверкали золотые главы городов. «"Велик русский Бог! Велика русская земля!" — воскликнул он невольно, и в эту минуту солнце заиграло всеми лучами своими над любимой небом Россией, и все народы от моря Балтийского до дальней Камчатки (империальная формула, выраженная синтаксической моделью *от — до. — Л. С.)* склонили головы и как бы слились в дружной благодарственной молитве, в победном торжественном гимне славы и любви» (здесь явно обыгрывается гоголевский мотив птицы-тройки: «постораниваются и дают ей дорогу другие народы и государства»). Тарантас летел над городами, которые герой не узнавал. Его взору открывается утопическая картина всеобщего благоденствия: «Не было развалин, растрескавшихся стен, грязных лавочек. Напротив того, дома, дружно теснясь один к одному, весело сияли чистотой... окна блестели, как зеркала, и тщательно отделанные украшения придавали красивым фасадам какую-то славянскую, народную, оригинальную наружность». Созерцание Москвы (заметим, Соллогуб пишет именно о Москве с ее церквями и образами, а не о чиновном Петербурге; Москва - центр славянофильства и душа России), где «каждый дом казался храмом искусства», вызывает у героя приток национальной гордости: «"Италия... Италия, неужели мы тебя перещеголяли?" — воскликнул Иван Васильевич».

И в момент наивысшего восторга и умиления мираж вдруг исчез, потому что тарантас опрокинулся: «В самом деле тарантас лежал во рву вверх колесами. Под таранта- сом лежал Иван Васильевич, ошеломленный неожиданным падением. Под Иваном Васильевичем лежал Василий Иванович в самом ужасном испуге. Книга путевых впечатлений утонула на веки на дне влажной пропасти <...> Один ямщик успел выпутаться из постромок и уже стоял довольно равнодушно у опрокинутого тарантаса».

Финал «Тарантаса», явно перекликающийся с финалом «Мертвых душ», полемически и иронически снижая пафос гоголевской птицы-тройки, дискредитирует идею особого пути России. Белинский воспринял главу «Сон» как едкую насмешку: «...это не мечта о счастливом будущем, пусть недостижимая, но внутренне благородная, а воспаленный бред ни на что не годного Ивана Васильевича», в лице которого славянофилы, по его словам, «получили... страшный удар, потому что ничего нет в мире страшнее смешного».

Славянофилы же не захотели увидеть иронии Соллогуба, весьма благожелательно отозвавшись о его книге, особенно о последних главах. Они не восприняли Ивана Васильевича как пародию на себя, не захотели в нем узнать себя. Полет тарантаса был для них вариантом той же птицы-тройки, а картина Руси, явившаяся в видении Ивану Васильевичу, была близка их собственным мечтаниям.

Некрасов проявил интерес к «Тарантасу» Соллогуба: глава «Сон» с полетом тарантаса уступала, по его мнению, начальным страницам книги с описанием реального путешествия. Тогда же Некрасов написал первое свое стихотворение под названием «Тройка» — лирическое. Спустя 20 лет он вновь обратился к теме и написал стихотворение «Еще тройка» (1867). Исследователи возводят его к русским и польским революционным песням. Нам представляется, что это стихотворение Некрасова гораздо теснее связано с русской литературой, с теми авторами, которых мы уже упоминали, прежде всего Вяземским и Гоголем. Стихотворение Некрасова не только имеет такое же название, что и стихотворение Вяземского «Еще тройка», но и близко к нему по литературным приемам и организации текста с нанизыванием риторических вопросов. В содержательном же плане у Некрасова — явная реминисценция гоголевской тройки, что переводит стихотворение с конкретной темы на более общую и проецирует стихотворение на тему судеб России. В тройке Некрасова сидят юный арестант и жандарм. Теми же словами, что у Гоголя, описывается безудержный бег «лихой тройки», которая «гремит, звенит — и улетает» (рефрен с вариантами), «ямщик поет». Другой рефрен, трижды звучащий в этом стихотворении, прямо указывает на Гоголя. На неоднократные вопрошения автора о вине арестанта следует: «Ответа нет». А на вопрос, «Куда же тройка поспешает?», автор также рефреном отвечает: «Куда Макар телят гоняет» (т. е. в дурную неизвестность — Сибирь, каторга). Стихотворение Некрасова «Еще тройка» 1867 г. корнями уходит в общую традицию песен о тройке, но оно учитывает и опыт гоголевской тройки. Общим у троек Некрасова и Гоголя является мотив о неизвестности пути, куда и зачем они летят, — «ответа нет». Соотносимость с гоголевской тройкой вполне очевидна. Некрасов, безусловно, пытался дать ответ на тот же вопрос: куда идет Россия, — и ответ его пессимистический.

Гоголь не дожил 10 лет до Великих реформ, носивших характер приближения к европейским образцам. Проблема выбора пути обострилась в России в начале XX столетия с его революционными потрясениями и войнами. Попытка построить российскую республику на парламентских основах по западноевропейским образцам не удалась. Россия была ввергнута в жестокую Гражданскую войну. Россия пошла своим, особым путем, пытаясь построить Царство Божие на земле. Дорога России пролегла в стороне от общей дороги европейской цивилизации.

Символом этого движения стала железная колесница — паровоз: Наш паровоз, вперед лети, В коммуне остановка, Иного нет у нас пути, В руках у нас винтовка. Строки из песни Гражданской войны заставляют вспомнить предсказание Белинского: «Тройки будут побеждены железными

дорогами». «Наш паровоз» — та же птица-тройка, но переведенная на язык индустриально-коммунистического времени, так сказать, индустриально- коммунистический вариант птицы-тройки. Таким образом, Русь — птица-тройка Гоголя, глубоко уходящая корнями через цепочку опосредованных истолкований к колеснице славы Господней из книги пророка Иезикииля, прочно вошла в русскую культурную традицию и стала, даже на уровне обыденного сознания, современной мифологемой и символом России. В контексте духовных поисков XIX и XX веков гоголевский образ Руси - птицы-тройки имеет универсальное значение, охватывая всю сложность и неразрешимость проблем перспективного развития России.

*М. Вайскопф Птица тройка и колесница души: Платон и Гоголь.*

Проблема гоголевского платонизма давно привлекает внимание исследователей. Еще в начале XX века ее затрагивали И. Анненский и С. Шамбинаго: позднее В. Зеньковский соотнес с платоновскими идеями гоголевские художественные типы, а в 1978 году Д. Зелдин вслед за Шамбинаго высказал мысль о платонической природе гоголевского эстетизма. Но что именно следует понимать здесь под платонизмом? В какой мере речь идет о действительном знакомстве Гоголя с платоновскими текстами, в какой — о пассивной адаптации расхожих неоплатонических идей романтической эпохи? Решить эту проблему можно только с помощью историко-литературного и текстуального анализа. Пока сопоставление конкретных текстов подменяется заманчивой, но произвольной и бездоказательной метафорикой, нас подстерегает опасность полностью утратить и философскую и литературоведческую специфику темы. Так обстоит дело, например, со знаменитым образом пещеры из 7-й книги «Республики». Шамбинаго объявляет «пещерой» мир героев «Женитьбы», Зелдин — то унылый пейзаж Миргорода, то помещичью Россию «Мертвых душ». Этим перечнем сопоставительный анализ практически исчерпывается. Неудивительно, что прямое доказательство платонизма Гоголя по-прежнему усматривают в его раннем этюде «Женщина», поскольку в нем приводится воображаемый диалог между Платоном и юношей Телеклесом. Однако к реальному Платону гоголевский никакого касательства не имеет, за вычетом туманных указаний на предсуществование души и столь же расплывчатых намеков на обширную гомосексуальную тему философа. Ближе к истине был, несомненно, В. Гиппиус, говоря, что «Женщина» выросла из платонизма в понимании немецких романтиков — то есть из модернизированного неоплатонизма.

Но в России существовала и иная, многослойная традиция восприятия Платона, созданная как классицизмом, так и православным богословием, густо окрашенным неоплатоническими тенденциями. Впечатляющим итогом этого двойственного внимания к Платону явилось издание его сочинений, предпринятое в 80-е годы XVIII века священником Сидоровским и Пахомовым. С другой стороны, именно неоплатонические аспекты православия способствовали быстрому усвоению теософских доктрин в русской масонской среде конца XVIII — первой четверти XIX века, когда восхваляемый ею Платон беспрепятственно растворялся в радушном и родственном окружении «герметической философии», проповедующей поиски тайной мудрости и слияние души с божеством. В этой системе Платон, по сути, ставился в один ряд с неогностическими писателями типа Беме и Сен-Мартена. Что же касается отражения платонизма в русской литературе, то в XVIII веке она разрабатывала преимущественно социально-утопические темы «Республики» («Государства»), замешанные на Атлантиде из «Тимея» и «Крития».

Таков был отечественный субстрат русского любомудрия — сплав восточного богословия с европейским мистицизмом, в свою очередь подготовивший почву для усвоения неоплатонизирующего шеллингианства. К 20-м годам XIX века, говорит Козмин в своей книге о Надеждине, литературный интерес к Платону благодаря романтизму «перешел в новую стадию развития; политика была отставлена <...> мир чувственный, телесный как призрачное отражение бессмертного мира идей; поэтическое творчество — акт <...> воодушевления, граничащего с исступлением <...> — вот пункты, которые сблизят древнего философа с новыми литературными

теоретиками». Иными словами, внимание теперь обращено к «Иону», «Федру» и к образу пещеры из «Республики».

В кругах любомудров, уверенно соединявших имена «милых Платона и Шеллинга» и практиковавших романтические стилизации под платоновские диалоги (Веневитинов и др.), вынашивалась мысль о новом переводе любимого греческого философа, — вероятно, сказывался заразительный пример Кузена. Но не они ознакомили читателя с этим новым Платоном. В 1826 году Полевой напечатал в «Московском телеграфе» пересказ платоновского сюжета о пещере, под заглавием «Верховное благо». Значительно более важную роль сыграл, видимо, Надеждин, чей романтический идеализм зиждился на философско-богословской выучке, полученной им в Московской духовной академии. В двух пространных статьях, опубликованных в «Вестнике Европы» (1830 г.), — «Идеология по учению Платона» и «Метафизика Платонова» — он, не ограничившись новым описанием пещеры, прокомментировал, среди прочего, «Федра» и «Тимея», обогатив их трактовку некоторыми характерными домыслами.

Вскоре после того в «Литературной газете» появилась очередная стилизация под платоновский диалог — гоголевская «Женщина», стоявшая, однако, гораздо ближе к На- деждину, чем к Платону. Мир явлений, заявлял Надеждин по поводу платоновского демиурга в «Тимее», есть отпечаток идей или самое произведение Всемогущего Художника или Зодчего — Бога. Ему и призван следовать всякий «истинный художник». Мотив Бога-художника, проникший в романтизм не без влияния Сен-Мартена и Эккартсгаузена, имел однозначно «софиологическую» семантику, ощутимую, конечно, и в надеждинской интерпретации «Ума Божественного» (ср. библейский образ Премудрости-художницы или художество как обычную функцию Софии в святоотеческой литературе). Мартинистское восприятие Софии накладывалось в России на православное ее почитание, закрепленное в иконографии'5 и проступающее в литургике. При этом «софиологическая» трактовка Платона совместилась у Надеждина с шеллингианской эстетикой, в которой под постижением платоновской идеи художественного произведения понималось самосозерцание, самораскрытие абсолюта, слияние конечного с бесконечным, субъективного с объективным. У писателей - романтиков эстетизм перетекал в софийно-эротическую метафизику, и соответственно в надеждинском разборе «Федра» упор ставился на том, что душа человека, упоенно созерцающего прекрасное, возносится в «горняя», перед умом «разверзается таинственная область» идей, приближающая к Божеству, «источнику всех существ». Сходную картину мы встречаем у Гоголя в «Женщине», где софийный образ Бога-художника в придачу словно раздваивается на самого художника и на его логос («язык богов») или Премудрость — женственную «идею», постигаемую созерцателем-визионером. Эротическая София романтизма вызревает в голове, «челе» художника, подобно ее языческой предшественнице Афине, рождающейся из головы Зевса. «Что женщина? — *Язык* богов! Мы дивимся <...> *челу мужа;* но не подобие богов созерцаем мы в нем: мы *видим в нем женщину* <...> и в ней только уже дивимся богам. Она поэзия! *Она мысль,* а мы только воплощение ее в действительности. Пока картина еще в голове художника, — <...> она женщина; когда она переходит в вещество и облекается в осязаемость, — она мужчина. Отчего же художник <...> стремится превратить бессмертную идею свою в грубое вещество <...>? Оттого, что им управляет одно высокое чувство — выразить божество в самом веществе, сделать доступною людям хотя часть бесконечного мира души своей, воплотить в мужчине женщину» (VIII, 145—146). Отсюда задача созерцателя-«юноши» — проникнуть в «бесконечный мир», чтобы слиться с божеством.

В этом абстрактном диалоге нет никаких признаков интереса к реальному, живому Платону, да и вообще того деятельного и напряженного отношения к истории, которое показательно для других дебютных сочинений Гоголя. Напомню, что «Женщина» вышла на заре 1830-х годов — десятилетия, заново перерабатывавшего метафизические темы XVIII — начала XIX века, в период, когда, по почину того же Надеждина, уже отчетливо дало себя знать тяготение к «синтетической» культуре, объемлющей лучшие достижения минувшего. Становлению славянофильства предшествуют в 1830-е годы поиски народности, подчеркнуто иррациональной

— в романтизированном церковно- неоплатоническом духе — «русской идеи» (Погодин, Шевырев и др.). Поднят вопрос о национальной философии;

в Сковороде видят «русского Сократа». Не остается, правда, без внимания и Сократ греческий: в конце десятилетия профессор Петербургской духовной академии Карпов приступает к работе над новыми переводами Платона. Русские начала выводят из византийских, а тем самым из эллинских источников — и в 1836 году. Гоголь сочувственно цитирует мнение Погодина насчет того, что «гений Платона... воскресает в Иоанне Златоусте» (VIII, 192).

Судя по всему, лишь после «Женщины» Гоголь действительно заинтересовался наконец текстами Платона, доступными ему в переводах. Очевидно, это увлечение находилось в русле общего гоголевского дуализма первой половины 1830-х годов. Вместе с тем, по непреложной традиции, Платон должен был служить для него не только философским, но и не менее грандиозным литературным авторитетом — писателем, облекавшим свои концепции в яркие и притягательные образы. Поэтому отголоски платоновского влияния логично было бы прослеживать в живой образной структуре гоголевских сочинений. Дуалистические же настроения тогдашнего Гоголя, диктовавшие резко негативную подачу натуралистического материала, вовлекаемого им в литературный процесс, предопределили, в частности, обращение к теме пещеры в повести о двух Иванах. Я имею в виду суммарное впечатление от жилища Ивана Никифоровича и от выставки одежды — «вертепа», устраиваемого для простонародья «кочующими пройдохами». Кстати, «вертеп» и есть пещера, в таком смысле употребляли это слово переводчики Платона в XVIII веке.

«Комната, в которую вступил Иван Иванович, была совершенно темна, потому что ставни были закрыты и солнечный луч, проходя в дыру, сделанную в ставне, принял радужный цвет, и, ударяясь в противостоящую стену, рисовал на ней пестрый ландшафт из очеретяных крыш, дерев и развешанного на дворе платья, все только в обращенном виде. От этого всей комнате сообщался какой-то чудный полусвет» (II, 231—232).

Ср. у Платона в переводе Полевого:

«Представь себе людей, заключенных в подземном мрачном жилище, в глубину которого едва проникает дневной свет посредством длинного отверстия в сводах пещеры <...> Яркий луч, высоко и далеко над ними пылающий, падает позади их. Узники даже не видят пути его. Он падает на стену, перед ними возвышающуюся, наподобие непроницаемого занавеса, на котором из волшебных фонарей для любопытной черни рисуются странные фигуры. На сей степе мелькают пред ними различные предметы, статуи, животные, изваянные из камня или из дерева, и произведения всякого рода <...> Сии жители мрака могли ли когда видеть что-либо другое, кроме тени своей, которая сиянием луча рисуется на противоположной стене?»

«Повесть» с ее образом греховного земного града не обходит вниманием и гражданскую тему «Республики», хотя гоголевская реализация придает ей комически-сниженный характер. В той же 7-й книге Сократ, возвращаясь к мысли об отборе правителя из среды стражи, говорит о любви к наукам как необходимой добродетели: «У них, друг мой, должна быть острая восприимчивость к наукам и быстрая сообразительность <...> Не подлым надо бы людям за нее (философию. — М.В) браться, а благородным» (535вс). Невежественного, недобросовестного и неспособного к учению градоправителя он сравнивает с хромоногим человеком подлого (простонародного) происхождения:

«Мы будем считать душу ***покалеченной...*** если она... снисходительно станет допускать ложь нечаянную ***и не стесняться, когда ей укажут на невежество, в котором она легкомысленно выпачкалась не хуже свиньи*** <...> Не умеющий это различать — будь то частное лицо или государство — сам того не замечая, привлечет для тех или иных надобностей — в качестве друзей ли или ***правителей — людей, хромающих на одну ногу и подлых»*** (535е—536а).

Комментируя этот раздел, переводчики XVIII века охотно акцентировали его аллегорическую сторону:

«Платон присовокупляет, что тот человек *хром есть и неразумен,* который неспособен к деянию и умозрению. Чего ради *избирает к градоначалъствию тех, кои <...> в науках наставлены.* Между

тем примечать должно, что лживого исключает от градоправительства аки *единорукого, недостатоного и несовершенного*». Платон невежд «именует слепыми и в сновидении сущими, поелику принимают они образы вещей за самые вещи, и почитает за безумное поручать стражу города слепым».

У Гоголя Миргородом управляет *хромой городничий,* выслужившийся из рядовых, то есть, по понятиям Платона, из стражей подлого происхождения. Юридическая дискуссия о свинье, нарушившей «порядок благочиния», выказывает гротескную тупость и невежество городничего, ничуть его, впрочем, не смущающее: «Конечно, я *наукам не обучался никаким:* скорописному письму я начал учиться на тридцатом году своей жизни... Но мой долг, - продолжал городничий, — есть повиноваться требованиям правительства» (II, 259).

Стоит напомнить и о прочих калеках и слепцах города — здесь и его одноглазый и однорукий страж-солдат, и охромевший от собачьего укуса, изолгавшийся «депутат» Антон Прокофьевич («С какой стати мне лгать? Чтоб мне руки и ноги отсохли!..» — II, 269), и «кривой Иван Иванович», вместе с городничим пытающийся помирить героев. Растягиваясь на весь Миргород, символика платоновской пещеры захватывает и юдольный мир в целом, так что «полусвету» камеры-обскуры соответствует в конце повести слезливое беспросветное небо, чем обеспечивается возможность негативно-каламбурного толкования «этого света» в заключительной фразе: «Скучно на этом свете, господа!»

Подобное мировоззрение, окрасившее в 1830-е годы большинство повестей Гоголя и побудившее Чижевского назвать его «космическим сатириком», в конечном итоге апеллировало к гностическим схемам; в последних же признательное уважение к Платону сочеталось с враждебным отталкиванием от его космологии, напоминавшей гностикам библейскую. Закономерно поэтому, что на определенном этапе Гоголь также вступил на путь полемики с Платоном. Речь идет о повести «Записки сумасшедшего» с ее насквозь гностическим сюжетом о пробуждении царского сына — в данном случае «испанского короля» — от земного безумия и о загробном бегстве в небесный родительский дом. Этот сюжет Гоголь мог синтезировать как из традиционно мистических (вроде «Исповеди» Августина и однородных сочинений), так и масонско-теософских источников, чрезвычайно легко усваивающихся романтизмом. Для нашей темы интересней то, что поприщинские рассуждения насчет «хромого бочара», делающего негодную луну из «смоляного каната и части деревянного масла» (III, 212), представляют собой типично гностическую (конкретней, валентинианскую) пародию на образ демиурга — вселенского ремесленника, изготовившего небесные светила в платоновском «Тимее». Согласно «Тимею», мир и человек суть порождение отцовского формирующего первообраза и материи, называемой Восприемницей или Кормилицей. Боги, подручные демиурги, — гностики называли их «жалкими ремесленниками» — при создании человека обильно использовали всевозможные канатики, пузырьки и т.п., причем расстройством последних непосредственно объясняются душевные и производные от них социальные пороки; скажем, «любовная необузданность есть недуг души, чаще всего рождающийся по вине одного-единственного вещества, которое сочится сквозь поры костей и разливается по всему телу» (86d). Сравним поприщинский диагноз социальных болезней и выпады в адрес четы демонических ремесленников: «Все по честолюбие оттого, что под язычком находится маленький пузырек и в нем небольшой червячок <...> и это все делает какой-то *цирюльник* <...> Он, вместе с одною *повивальною бабкою,* хочет по всему свету распространить магометанство» (Вариант «Арабесок». — III, 568).Целая вереница таких демонических ремесленников появляется и во всех прочих повестях петербургского цикла.

Можно найти и косвенное подтверждение тому, что в «Записках сумасшедшего» пародируется «Тимей». Как известно, гностическая мифология ассимилировала платоновского демиурга со столь же ненавистным ей еврейским Богом. Одна из важнейших мотивировок отождествления — сотворение обоими времени, членимого при посредстве светил. Для гностиков хронотопическая упорядоченность вселенной есть нескончаемый лабиринт космических тюрем, управляемых архонтами и их иудейским владыкой. У Гоголя с тем же взглядом сопряжено стремление

Поприщина вырваться из пут хронологии. Создателем времени представляется именно еврейский Бог, о чем свидетельствует запись от «Мартобря 8 числа», в основном тексте опущенная — хотя по разным причинам — и николаевской и советской цензурой: «Но люди несправедливо ведут счет неделями. Это жиды ввели, потому что раввины их в это время моются» (III, 566). Кажется, трудно было прозрачней намекнуть на Бога из книги Бытия, сотворившего мир за шесть дней и почившего в субботу.

Нередко отмечалось, что фантасмагорическое бегство Поприщина на тройке имеет много общего с полетом птицы-тройки в «Мертвых душах». Принципиальная разница состоит, однако, в том, что, в отличие от «Записок сумасшедшего» или, допустим, повести о двух Иванах, поэма проникнута не гностическим эскапизмом, а, скорее, противоположными — на деле, романтико-неоплатоническими — настроениями. Несмотря на сквозную негативно-сатирическую установку, мы не встретим здесь образа пещеры. Можно было бы, впрочем, предположить, что в «Мертвых душах» откроются иные аналогии с «Республикой». Мне думается, сюжет гоголевской поэмы восходит — при ощутимом посредстве плутовского романа — к русскому назидательно-аллегорическому, обычно масонскому повествованию XVIII века, к рассказу о странствиях души в поисках заветной мудрости, иногда олицетворяемой в женском, «софийном» образе. Эта литературная продукция, безотказно вбиравшая в себя философско-политические элементы, как уже отмечалось, всегда открыто — в духе «Телемака» — ориентировалась на утопию Платона. Поездки Чичикова в целом строятся по трафарету, указывающему на то, что нежинские уроки Никольского, истового классициста, не прошли бесследно для Гоголя.

Путешествующий герой Хераскова, Дмитриева-Мамонова, П. Львова и др. навещал различные миры — планеты или обособленные пространственные зоны — и знакомился с их обитателями, зачастую принимающими зооморфный облик. Трансфигурация обозначала падение и гибельное воплощение душ, многократно описанные Платоном. Подобные произведения вообще заполнялись аллегорическими фигурами всевозможных добродетелей и пороков. Это прямые литературные предшественники гоголевских помещиков, сквозь психологические типажи которых проглядывают знакомые контуры старых аллегорий. Посетив ряд порочных и слабых царств, герой XVIII века, постепенно очищающий душу от земных «страстей» и соблазнов, отыскивал, наконец, сакральную мудрость. Ее, так сказать, политическим выразителем представал царский советник или неизменно патриархальный «святой царь», благостно управлявший своим аграрным государством; уместно уточнить, что представление о «священном царе», поддерживаемое библейскими реминисценциями, возводилось также к Платону. Тот же очистительный путь поневоле проделывает у Гоголя Чичиков, последовательно перемещаясь от «Заманиловки», оскотинившихся Собакевичей и прочих погибших душ к поместью мудрого и царственного резонера Костанжогло, а затем — к благочестивому Муразову. Но хотя отдаленный идеологический источник 2-го тома — все та же платоновская утопия, никаких фактических следов ее влияния в поэме незаметно. Старый роман о путешествии автор «Мертвых душ» переиначил в плане романтического динамизма, углубив метафизическую символику пути. Соответственно центр тяжести сместился к Платону романтическому точнее, к «Федру». Ближайшим толчком тут могла оказаться шевыревская «Теория поэзии», опубликованная в 1836 году, вскоре после того, как Гоголь начал работать над поэмой. Эротическую патетику «Федра» Шевырев связывал с романтической мыслью о возвращении окрыляющейся души поэта-пророка на небесную родину «истинной красоты». В таком же направлении развертывается эротико-эстетическая тема Платона в «Мертвых душах». Это, разумеется, не значит, что Гоголь не позволял себе комического обыгрывания платоновских мотивов, столь близкого его дару, да, кстати, и традиции ХVIII века, часто соединявшей почтение к классическим авторитетам с их ироническим травестированием.

Семантика знаменитой тройки занимала многих исследователей, и Андрей Белый, в частности, указал на скрытое психологическое сходство между конями, запряженными в чичиковскую бричку, и ее хозяином. Кони понимаются Белым как «способности» Чичикова. Одна из них,

персонифицируемая «лукавым конем» Чубарым, сосредоточившим в себе свойства Чичикова-мошенника, «не везет, куда нужно, отчего ход тройки — боковой ход, поднимающий околесину». Мне кажется, источником образа оказался тот, обстоятельно пересказанный Надеждиным, раздел «Федра», где, по его словам, уподоблен «состав человеческий колеснице, везомой конями; душа <...> — вознице, держащему бразды». Платоновская характеристика коней чрезвычайно напоминает гоголевскую. Белый конь, обозначающий у Платона разумную сторону души,

«любит почет, но при этом рассудителен и совестлив; он друг истинных мнений, его не надо погонять бичом, можно направлять его лишь приказанием или словом. А другой — <...> черной масти <...> друг наглости и похвальбы, от косм вокруг ушей он глухой и еле повинуется бичу и стрекалу» (253de). Ср. у Гоголя: «Этот чубарый конь был сильно лукав и показывал только для вида, будто бы везет, тогда как коренной гнедой и пристяжной каурой масти <...> трудился от всего сердца, так что даже в глазах их было заметно получаемое ими от того удовольствие. "Хитри, хитри! вот я тебя перехитрю!" говорил Селифан, приподнявшись и хлыснув кнутом ленивца. "Ты знай свое дело, панталонник ты немецкий! Гнедой почтенный конь, он сполняет свой долг <...> и Заседатель — тож хороший конь <...> Ну, ну! что потряхиваешь ушами? Ты, дурак, слушай, коли говорят"» (VI, 40).

В «Федре» колесницы богов беспрепятственно поднимаются по небесному хребту, созерцая то, что за пределами неба; «зато остальные двигаются с трудом, потому что конь, причастный злу, всей тяжестью тянет к земле и удручает своего возницу, если тот плохо его вырастил» (247b) — ср. слова Селифана: «Я тебя, невежа, не стану дурному учить» (там же). Чтобы вернуться на небо, говорит Сократ, «душа человека, возлюбившего мудрость или сочетавшего любовь к ней с влюбленностью в юношей» (249а), должна вновь окрылиться. Охваченная эротическим исступлением, она при виде земной красоты вспоминает о божественном прообразе последней: тем самым укрепляется природа крыла.

«Когда перед взором возничего предстает нечто достойное любви <...> тот конь, что послушен возничему <...> сдерживает свой бег, чтобы не наскочить на любимого. А другого коня возничему не свернуть ни стрекалом, ни бичом... Он принуждает их приступить к любимцу с намеками на соблазнительность любовных утех <...> Вот они уже близко от любимого и видят его сверкающий взор. При взгляде на него память возничего несется к природе красоты и снова видит ее, воздвигшуюся вместе с рассудительностью <...> а, увидев, устрашается <...> падает навзничь и тем самым неизбежно натягивает вожжи так сильно, что оба коня заваливаются назад. Отпрянув назад, один конь от стыда <...> обливается потом, а другой <...> *пускает в ход силу,* ржет, тащит, принуждая *приступить к любимцу* с <...> *речами.* Чуть только они приблизятся к нему, он *изгибается, вытягивает хвост и, закусив удила, бесстыдно тянет вперед*» (254ad).

Напомню, что после рокового визита к Ноздреву Чичиков сталкивается с экипажем губернаторской дочки:

«Селифан принялся <...> осаживать назад бричку <...> но не тут-то было, все перепуталось. Чубарый с любопытством обнюхивал новых своих приятелей, которые очутились по обеим сторонам его. Между тем сидевшие в коляске дамы глядели на все это с выражением страха <...> Одна была уже старуха, другая молоденькая <...> Все <...> в ней было так мило, что герой наш смотрел на нее <...> не обращая никакого внимания на происшедшую кутерьму между лошадьми и кучерами <...> Селифан натянул поводья <...> лошади несколько попятились назад и потом опять сшиблись, переступивши постромки. При этом обстоятельстве чубарому коню так понравилось новое знакомство, что *он никак не хотел выходить из колеи <...> и, положивши свою морду на шею своего нового приятеля, казалось что-то нашептывал ему в самое ухо,* вероятно, чепуху страшную, потому что приезжий беспрестанно встряхивал ушами» (VI, 90—91).

Последняя фраза цитаты также тесно соотнесена с фрагментом «Федра», повествующим о состоявшейся встрече двух коней, речистого и молчаливого. Позволю себе вновь воспользоваться колоритным переводом XVIII века:

«Дерзновенный конь любителев, взывая к возатаю, испрашивает у него за подъятые им многие труды малое услаждение; конь же любимого *не знает изрещи ни единого слова,* но, объявшись <...> недоумением, являет любителю свою благосклонность <...> Но сояремный конь и возатай сопротивляются в сем, убеждаемые стыдом и рассуждением».

Добавим, что Гоголь как бы окончательно материализует те мотивы, которые в силу своей отвлеченности не обретают у Платона отчетливого гипостазирования, — к примеру, платоновское совмещение «красоты и рассудительности» тут олицетворяется в парном женском образе.

Сцена встречи завершается в обоих текстах одинаково. В «Федре» первый контакт прерван:

«Возничий <...> откидывается назад <...> изо всех сил натягивает узду между зубами наглого коня, в кровь ранит ему злоречивый его язык и челюсти, пригнетая его голени и бедра к земле и причиняя ему боль» (254е).

В «Мертвых душах»:

«Постромки отвязали: несколько тычков чубарому коню в морду заставили его попятиться»; коренник, придавленный дядей Миняем, «чуть не пригнулся <...> до земли»; «от лошадей пошел пар» (VI, 91—92).

В поэме речь идет о любви-припоминании. Этот платоновский мотив тоже был актуализирован Надеждиным и Шевыревым в их пересказах «Федра». После встречи с губернаторской дочкой на бале ошеломленный Чичиков походил на человека, который «силится припомнить, что позабыл он <...> Все, кажется, при нем, а между тем какой-то неведомый дух шепчет ему в уши, что он позабыл что-то» (VI, 167).

Обнаруживаемая в Чичикове способность любить психологически задает возможность последующего окрыления тройки, но эротический порыв избирает другой объект — Россию. Как и в «Федре», любовь в «Мертвых душах» — только способ достижения иной, внеположной цели. Для Платона — это мир запредельных идей, обозреваемых богами и возничим колесницы души: «Эту область занимает *бесцветная, без очертаний,* неосязаемая сущность, подлинно существующая, зримая лишь кормчему души — уму» (247с).

Неявленность, неоформленность имматериального платоновского бытия Гоголь перенес на Россию: «Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу: бедно, разбросанно и неприютно <...> *Открыто- пустынно и ровно* все в тебе» (VI, 220).

Дальнейшая патетика Руси отчетливо соотносится не только с «Федром», но и с декларативно-романтической «Женщиной», где прослеживается элементарная софиологическая триада: бесконечность женственной «идеи» претворяется в «картину», а та, «облекаясь в осязаемость», переходит в мужской образ. Обратное движение, естественно, строится по восходящей, и его конечная цель — раз воплощение.

«И если ненароком ударят в нее очи жарко понимающего искусство юноши, — говорит Платон в "Женщине", — что они ловят в бессмертной картине художника? видят ли они вещество в ней? Нет! оно исчезает, и перед ними открывается *безграничная, бесконечная, бесплотная* идея художника». Тогда картина проникается песней, знаменующей освобождение и взлет души, которая вступает с душою художника в такой же таинственно-магический контакт, какой в «Мертвых душах» обнаруживается между поэтом и Русью: «Какими живыми *песнями* заговорят тогда духовные его струны! как ярко отзовутся в нем, как будто *на призыв родины,* и безвозвратно умчавшееся и неотразимо грядущее! как бесплотно *обнимется душа его с <...> душою художника!* Как сольются они в невыразимом *духовном поцелуе...»* (VIII, 146).

Та же обратная последовательность: «вещественность» — плоскостная картина (идея) — песня и духовный экстаз (последовательность, в принципе отвечающая романтической иерархии искусств в статье «Скульптура, живопись и музыка») — выдержана в последней главе «Мертвых душ»: более того, в отличие от «Женщины» с ее скульптурной Алкиноей, все же сосуществующей как бы на равных правах с идеальным миром, эстетизированная пластика в поэме бескомпромиссно отвергается, «снимается» Русью. Сущность дематериализованной страны открывается не суетному мирскому взгляду, прельщенному земными красотами, а взору духовному. Языческому

в своей чувственно-скульптурной красоте европейскому горному ландшафту, католической пластике Италии противопоставлена «открыто-пустынная» равнинность России, претворяющая ее в спиритуализованную плоскостную картину, родственную иконе:

«Как точки, как значки, неприметно торчат среди равнин невысокие твои города <...> Но какая же непостижимая, тайная сила влечет к тебе? Почему слышится <...> *песня?* Что в ней, в этой песне? Что *зовет* и рыдает, и хватает за сердце? *Какие звуки <...> лобзают и стремятся в душу и вьются около моего сердца?* Русь! <...> какая непостижимая связь таится между нами?» (VI, 220—221). «Эх ты Русь моя! *Расцелуй тебя Бог святой*» (черновой вариант, VI, 548).

Впрочем, замечание о «точках» и «значках» городов сближает эту двумерную Русь также с географической картой, то есть с запечатленной идеей пространства. Помимо собственных географических пристрастий Гоголя, здесь могли отозваться и рассуждение Надеждина о понятии Божественного Разума у Платона: «Мир идей есть не что иное, как полный, всеобъемлющий *чертеж* будущего устройства мира» — и метафора Белинского («Литературные мечтания», 1834): «Все искусство поэта должно состоять в том, чтобы поставить читателя на такую точку зрения, с которой ему видна была вся природа в сокращении, в миниатюре, как *земной шар на ландкарте*». У Гоголя, правда, речь идет вовсе не о локализации, а, напротив, о расширении пространства, созерцаемого с беспредельной вышины. Все негативные определения Руси подтягиваются к главному — ее равнинной бесконечности, тождественной «безграничной идее» «Женщины»: «Что пророчит сей необъятный простор? Здесь ли, в тебе ли не родиться *беспредельной мысли,* когда ты сама без конца? Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройтись ему?.. У! какая сверкающая, чудная, *незнакомая земле* даль! Русь!..» (VI, 221).

Мотив «богатыря» (напоминающий о «грубом веществе» — мужском образе в «Женщине»), бесспорно, противоречит установке на развоплощение, ибо он связан с противоположной, утопической задачей «Мертвых душ» — воплотить «мысль», сплавив неземную даль с «могучим пространством» России. С другой стороны, как уже указывалось исследователями, «богатырь» явно ассоциируется с самим повествователем; последний же, в свою очередь, наделяется сакральным, неотмирным статусом. Сравним мистические обертоны в черновиках поэмы, позволяющие с большей отчетливостью сопоставить его образ с богами «Федра»: «Найдись *где-нибудь бог* или человек, расскажи мне, что я чую, вперивши очи на эти <...> потерявшие конец степи? <...> У! как несут меня могучие мысли! (Ср. «кормчего»-ум у Платона. — М.В.) Силы святые! в какую даль! В какую сверкающую, чудную, незнакомую землю, даль? Что же я? *человек ли* я? Эх» (VI, 643). Возносясь вместе с Русью в метафизические просторы, повествователь приобщается к горней Премудрости; сама Русь становится Софией, наделяющей его вещим знанием.

Гностико-неоплатонические вариации на эротическую тему взлета души, слияния с бесконечностью и влечения к божественному абсолюту повсеместно присутствовали и в писаниях святых отцов, и в теософии, и, наконец, в романтической литературе — от ее «поэтического экстаза» до любовной лирики, о генетической связи которой с «Федром» напомнил в 1836 году Шевырев.

Любовь — «отчизна души», говорит гоголевский Платон. Неосознанно подчиняясь древнейшей традиции, адаптированной романтизмом, Гоголь под платоновскими идеями подразумевает порождаемые логосы — мысли Бога, под стремлением в мир сверхчувственных сущностей — ностальгию по «эфирному лону». В «Мертвых душах» земное отечество отождествлено с небесным. Этой позитивно-ностальгической мистике Руси сопутствует пафос отрицания, отвержения ею прочего мира. Русь сама оборачивается тройкой, сплошным становлением, снимающим, разрушающим все земные преграды: «И что-то страшное заключено в сем быстром мелькании, где не успевает означиться пропадающий предмет». «Русь, куда ж несешься ты, дай ответ? Не дает ответа» (VI, 246—247). Так Гоголь решил проблему, поставленную русской историософией 30—40-х годов: русская идея есть сама беспредельность, непреодолимость, то есть романтическая идея как таковая.

Став глашатаем мистической Руси, Гоголь вместе с тем взял на себя миссию практического наставника реальной, земной России — миссию, столь знакомую нам по назидательно-аллегорическим романам XVIII века. Идущая от них тема обретения мудрого душеспасительного слова как отражения «слова внутреннего» трансформировалась у Гоголя в романтическое представление о назначении поэта.

В том же 1836 году, когда вышла «Теория поэзии», Шевырев напечатал и свою «Историю поэзии» (ц.р. от 21 декабря 1835 г.), высоко оцененную Гоголем (см.: VIII, 199). В ней он писал: «Я желал бы уловить в слове народа тайную мысль его, центр всех его действий; я желал бы подслушать в его слове этот основной звук души, который взят им из глубины ее и который он верно проводит в общей гармонии всего человечества. Всякий поэт истинный, поэт, понятый своим народом, непременно улавливает этот звук и за весь народ свой выражает в слове его душу». Романтический глас народа, замещая собой внутреннее слово масонских мистиков XVIII века, функционально продолжал тяготеть к нему. Руководством к действию для Гоголя и здесь продолжал служить платоновский «Федр», но изложенная в нем теория красноречия соединилась в «Мертвых душах» с христианско-неоплатонической концепцией воскрешающего Логоса в ее романтическом оформлении. Запечатлевая психическую типологию народа во всей ее емкости — от непечатного слова, услышанного героем по дороге, до «бесконечной песни», — Гоголь хотел огласить свое ответное, созидательно-преображающее слово поэта-романтика, суля России «величавый гром других речей» (VI, 135). Право поучать и пророчествовать обусловливалось предварительным самоанализом, а равно и познанием души будущих слушателей; оттого «Мертвые души», с одной стороны, — история «собственной души» и «душевная правда» автора (VIII, 292, 294), с другой — вывод из его наблюдений над языковым, психологическим и социальным состоянием России. Это даже не книга, а живая речь, и перед ее будущими русскими героями, обещает Гоголь, «мертвыми покажутся... все добродетельные люди других племен, как мертва книга пред живым словом!» (VI, 223). Идеал Гоголя — плодотворный диалог с читателями, получающими статус критически настроенных вопрошателей и собеседников. Писатель должен учиться у «людей, занятых делом самой жизни» (VIII, 287). Душа России отзовется в слове, обращенном к нему, автору «Мертвых душ». Понятна мера его разочарования по выходе поэмы: «И хоть бы одна душа подала голос! А мог всяк. И как бы еще умно!.. По поводу Мертвых душ могла бы написаться всей толпой читателей *другая книга, несравненно любопытнейшая Мертвых душ, которая могла бы научить не только меня, но и самих читателей»* (VIII, 287).

Все это взято из традиции «Федра», всегда воспринимавшегося в качестве одного из важнейших руководств по античной риторике. Размышляя о красноречии, Сократ говорит о преимуществе живого слова перед письменным. Настоящее творение — «сочинение, которое по мере приобретения знаний пишется в душе обучающегося». Это «живая и одушевленная речь знающего человека, отображением которой можно справедливо назвать письменную речь» (276ab). Любитель мудрости составляет «свои произведения, зная, в чем заключается истина, и может защитить их, когда кто-нибудь станет их проверять, и <...> способен устно указать слабые стороны того, что он написал» (278с). *«Взяв подходящую душу, такой человек со знанием дела насаждает и сеет в ней речи, способные помочь и самим себе и сеятелю,* ибо они не бесплодны, в *них есть семя, которое родит новые речи в душах других людей,* способные сделать это семя навеки бессмертным» (277а). Для Гоголя бессловесность читательской массы — устрашающий знак ее духовной мертвости. Продолжая сетовать на судьбу поэмы, он восклицает: «И хоть бы одна душа заговорила во всеуслышанье! Точно, как бы вымерло все, как бы в самом деле обитают в России не живые, а какие-то мертвые души».

Влияние «Федра» сказалось и в другом. «Поскольку сила речи заключается в воздействии на душу, — замечает Сократ, — тому, кто собирается стать оратором, необходимо знать, сколько видов имеет душа: их столько-то и столько-то, они такие-то и такие-то, поэтому слушатели бывают такими-то и такими-то <...> Таких-то слушателей по такой-то причине легко убедить в

том-то и том-то та- кими-то речами, а такие-то <...> с трудом поддаются убеждению <...> Все изученные им виды речей — сжатую речь, или жалостливую, или зажигательную — ему следует применять вовремя и кстати» (271с—272а). Столь виртуозное умение приноравливаться к душе того или иного слушателя Гоголь подарил Чичикову: между прочим, платоновское количество видов души он иногда заменял количеством душ, принадлежащих чичиковским собеседникам: «Прежде всего расспросил он, сколько у каждого из них душ крестьян <...> а потом уже осведомился, как имя и отчество» (VI, 16). «В разговорах <...> он очень искусно умел польстить каждому» (VI, 12). «О чем бы разговор ни был, он всегда умел поддержать его: шла ли речь о лошадином заводе, он говорил о лошадином заводе <...> говорили ли о добродетели, и о добродетели рассуждал он очень хорошо, даже со слезами на глазах» (VI, 17). Накопленный психологический опыт Гоголь пытался употребить и в своих письмах, включая те, что были опубликованы в «Выбранных местах», этом опыте сакрализованного всероссийского наставничества. Сообразуя поучение с характерами адресатов, он зачастую просто давал им индивидуализированные инструкции в стиле некой положительной чичиковщины. В сущности, сами «Мертвые души» призваны были служить обширной памяткой по типологии душ.

Вряд ли здесь стоит напоминать, что гоголевская поэма обрела парадигматическое значение для русской культуры.

Но если сегодня мы продолжаем говорить о неизбывных неоплатонических тенденциях русского философствования, а с другой стороны — о его глубокой зависимости от отечественной литературной традиции, то применительно к Гоголю эта зависимость вскрывается как смутное и опосредованное возвращение рефлектирующей русской мысли к ее деформированному первоисточнику — Платону.