

Е. О. Третьяков

Томский государственный университет

**Философия и поэтика четырех стихий
в повести Н. В. Гоголя «Коляска»:
значение отсутствия**

Аннотация: Новелла «Коляска» Н. В. Гоголя посвящена утверждению себя человеком в абстрактном пространстве социальных взаимодействий – но, как это вообще свойственно писателю, увиденному с совершенно неожиданной стороны. Абсурдные социальные установки пересекаются со Словом как изначальной неовещественной потенцией, в конечном итоге приводя к деформации реальности. Безусловно, данная «космогония наоборот» с особой остротой актуализирует философию и поэтику стихий – первоэлементов мироздания; при этом основой повести становится «безъядерное» существование семиосферы четырех стихий. Парадоксальным образом земля теряет прочность и монолитность – свои категориальные признаки – и превращается в грязь; дым порождается не огнем, но пустотой; дыхание происходит в отсутствие воздуха; вода льется, но течения нет – стихии, воплощающие в своем взаимодействии само устройство бытия, лишаются фундаментальных, сущностных атрибутов и тем самым вскрывают фикциональность как субстанциальную основу жизни человека и существования мира в целом. Воплощением этого становится образ коляски, которая никуда не едет.

The short story «Carriage» by Nikolai Gogol is devoted to a person's asserting himself as man in the abstract space of social interactions. Absurd social guidelines intersect with the Word as the primary unrealized potency. This eventually leads to a deformation of reality. Undoubtedly, this «cosmogony in reverse» updates with particular urgency the philosophy and poetics of the elements of the universe, and «the nuclear-free» existence of the four-element hemisphere becomes the basis of the story. Paradoxically, the earth loses its firmness and solidity, – its categorial attributes, – and turns into mud; smoke is generated by emptiness rather than by fire; respiration occurs in the absence of air; water pours, but there is no current. The elements that in their interaction embody the very arrangement of existence are deprived of their fundamental, essential attributes, and thereby reveal the fictitiousness as the substantial basis of human life and the existence of the world as a whole. The embodiment of all this is a carriage that does not go anywhere.

Ключевые слова: Н. В. Гоголь, «Коляска», четыре стихии, грязь, «дым без огня», «безвоздушное пространство», «льющаяся вода», Слово-Логос, социальный абсурд.

Nikolai Gogol, «Carriage», four elements, mud, «smoke without fire», «respiration without air», «airless space», «pouring water», Word-Logos, social absurdity.

УДК 82-31 + 821.161.1

Контактная информация: Томск, пр. Ленина, 36. ТГУ, кафедра русской и зарубежной литературы. Тел. (3822) 529846. E-mail: shvarcengopf@mail.ru

Повесть «Коляска», помещенная Н. В. Гоголем в 1842 г. в состав 3-го тома «Сочинений» сразу после «Шинели», не столь часто, как иные тексты «петербургского» цикла, становится предметом исследовательских штудий. Тем не менее, попытки осмысления новеллы предпринимались и предпринимаются. Так, В. В. Гиппиус пишет, что «повесть создавалась накануне “Ревизора”», в связи с чем «эффектный финал... тщательно подготовлен предшествующим психологическим этюдом, в котором закреплен один из элементов хлестаковщины: социальная инертность и неразлучная с ней “легкость в мыслях”» [1966, с. 113]. А. И. Иваницкий обращает внимание на «воображаемый “вылет” Чартокуцкого в “Коляске” в выдуманном им чудо-экипаже из мира земли-трясины. Вылет Чартокуцкого вел к крушению зеркальной границы и вторжению, а затем утверждению мира химер вместо реального» [2000, с. 142]. М. Вайскопф причисляет «Коляску» к группе текстов, определяемых им как «натуралистический гротеск» [2002, с. 13]. Наконец, Н. Н. Брагина в русле теории «homo ludens» и своей гипотезы об уподоблении гоголевского «архисюжета», по слову Ю. М. Лотмана, музыкальной симфонии говорит о том, что «незатейливый анекдот из жизни провинциального российского городка представляет образец блестящей скерцозной миниатюры, воздействующей на читателя через остроумную ритмическую игру» [Брагина, 2007, с. 76].

Думается, именно упоминание В. В. Гиппиуса о «социальной инертности» вкуче с концепцией И. А. Иваницкого об утверждении «мира химер вместо реального» в наибольшей степени соответствуют принципиальным установкам самого Гоголя. Размещение данной новеллы между программными повестями «Шинель» и «Записки сумасшедшего», на первый взгляд, представляется несколько странным; однако при ближайшем рассмотрении очевидно, что «Коляска» продолжает линию магистрального исследования Гоголя, который после краха – уже не нравственного и морального, что терпят герои «Невского проспекта» и «Носа», но чисто физического – Башмачкина в «Шинели», задается вопросом: что не позволяет человеку утвердиться в социуме, четко обозначить в нем свое место и заставить с ним считаться? Решению этой задачи и посвящен сюжет рассказа. Думается, что рассмотрение произведения через призму бытования в нем стихий (их важность была осознана И. А. Иваницким, пронизательно определяющим мирообраз «Коляски» как диалектичный символический образ «земли-трясины») позволит сформировать аргументированный вариант интерпретации, согласно которому социальный абсурд в повести расширяет свои границы до функционирования в качестве миромоделирующей онтологической категории; в этом свете роль четырех стихий – первоэлементов мироздания очевидно становится крайне значимой, если не сказать определяющей.

Итак, небольшая повесть начинается с описания провинциального города Б., в котором останавливается на постоя *** кавалерийский полк. Внимание здесь обращает на себя неоднократное упоминание грязи: «На улицах ни души не встретишь, разве только петух перейдет чрез мостовую, мягкую как подушка от лежащей¹ на четверть пыли, которая при малейшем дожде превращается в грязь... <...> ...Далее стоит сам по себе модный дощатый забор, выкрашенный серою краскою под цвет грязи», который, обратим внимание, «на образце другим строениям (здесь и далее курсив и подчеркивания мои. – Е. Т.) воздвиг городничий» [Гоголь, 1948, с. 177–178]. Грязь – это в полном смысле не земля и не вода, грязь – это земля, подвергшаяся определенной трансмутации, земля без почвы – своего рода антистихия, в гоголевском тексте порожденная социумом и нашедшая воплощение в бытовании природы. Кроме того, во всей повести совершенно отсутствуют какие-либо упоминания об огне, пусть и имеющие самый что ни

¹ Здесь и далее лексемы, коррелирующие с концептами рассматриваемых стихий, выделяются подчеркиванием: соотносимые с огнем и водой соответственно.

на есть бытовой характер, т. е. «живая» жизнь в городе отсутствует, замененная рутинным обывательским существованием провинции и ее обитателей-мещан.

Здесь уместным представляется упоминание о том, что в натурфилософских представлениях эпохи 1820–1830-х гг. стихии – и, в первую очередь, стихия огня – наделяются сложной и зачастую противоречивой семантикой. Так, пламя разрушает любые формы, но, кроме того, своей потенцией может нести очистительную функцию, а также символизирует духовные и божественные явления. Огонь считается персонифицированной силой, поскольку, будучи красного цвета, он уподобляется крови; жар огня, при всех различиях, в чем-то схож с теплом тела. Пламя предстает и небесным, и земным по своему происхождению. В целом огонь наделяется амбивалентной символикой; кроме того, эта стихия характеризуется космогоническими коннотациями и связана с идеей об изначально огненной природе бытия. Основным категориальным признаком огненной стихии как таковой, объединяющей и физические, и сакральные аспекты, представляется ее динамическая природа. Действительно, огонь – явление, сущность которого заключается прежде всего в процессуальном характере его существования. Именно благодаря этому огонь традиционно является символом самой жизни, определяющим в которой также можно назвать процессуальность самоосуществления.

С учетом этого вернемся к рассмотрению гоголевской повести. Хаотичность и суетливый беспорядок пребывания кавалерийского полка на первый взгляд оживляет городок: «Улицы запестрели, оживились – словом, приняли совершенно другой вид» [Гоголь, 1948, с. 178], но огонь продолжает отсутствовать, имплицитно указывая на кажимость, мнимость эффективности этой своеобразной реанимации. Неявное упоминание его возникает лишь в начале диалога Чертокуцкого и генерала: речь идет о дыме трубок, которые постоянно курят собеседники: «Тут генерал потянул из трубки и выпустил дым: “она еще не слишком в холе: проклятый городишка, нет порядочной конюшни. Лошадь, пуф, пуф, очень порядочная!”

“И давно, ваше превосходительство, пуф, пуф: изволите иметь ее?” сказал Чертокуцкий.

“Пуф, пуф, пуф, ну... пуф, не так давно. Всего только два года, как она взята мною с завода!”

“И получить ее изволили объезженную, или уже здесь изволили объездить?”

“Пуф, пуф, пу, пу, пу... у... у... ф здесь”, сказавши это, генерал весь исчезнул в дыме» [Гоголь, 1948, с. 181].

Обратим внимание: всячески подчеркивается дым – но не огонь: так в текст повести входит «дым без огня», аналог петербургского тумана¹. При этом если туман есть создание природных сил, ширма, скрывающая механизм действия онтологических законов бытия (обратим здесь внимание на то, например, что «за сюжетным абсурдом, распавшимся действием “Носа”, которого начала и концы “закрываются туманом”, открывается как вопрос и тайна человеческий образ, деформированный и разъятый, в котором части абсурдно отъединяются друг от друга и своего целого и соединяются “на живую нитку”» [Бочаров, 1985, с. 154]), то его имитация – табачный дым создается человеком и скрывает абсурдность социального универсума, и трубка с заключенным в ней огнем есть символ

¹ В этом смысле автор неслучайно отмечает, что «во всех углах в переулках попадались солдаты с такими жесткими усами, как сапожные щетки. Усы эти были видны во всех местах» [Гоголь, 1948, с. 178], что отсылает непосредственно к «каким-то людям с усами» [Там же, с. 161] и привидению с «преогромными усами» [Там же, с. 174] из предыдущей «Шинели». Таким образом, социальный хаос и абсурд со своими отличительными признаками перебираются в российскую глубинку, расширяя тем самым мертвенное, безжизненное пространство Петербурга.

редукции духовной сущности человека (в отличие от семантического наполнения образа люльки в повести «Тарас Бульба»). Действительно, кобыла, которая «называлась Аграфена Ивановна» [Гоголь, 1948, с. 181] (!), становится причиной абсурдной ситуации, никак с ней не связанной, – за исключением того, что именно в беседе о ней Чертокуцкий демонстрирует свою некомпетентность в области коноводства: «“Очень, очень хороша. А имеете ли, ваше превосходительство, соответствующий экипаж?”»

“Экипаж?.. Да ведь это верховая лошадь”.

“Я это знаю; но я спросил ваше превосходительство для того, чтобы узнать, имеете ли и к другим лошадям соответствующий экипаж”» [Гоголь, 1948, с. 182].

Стремясь сгладить допущенную им досадную оплошность, Чертокуцкий упоминает о том, что у него «есть чрезвычайная коляска настоящей венской работы» [Там же], и он якобы «заплатил за нее четыре тысячи» [Там же, с. 183]; заведомая ложность этой спонтанной похвалы вскрывается тут же, когда на вопрос генерала: «Судя по цене, должна быть хороша, и вы купили ее сами?» Чертокуцкий отвечает: «Нет, ваше превосходительство; она досталась по случаю. Ее купил мой друг, редкой человек, товарищ моего детства, с которым бы вы сошлись совершенно; мы с ним, что твое, что мое, все равно. Я выиграл ее у него в карты» [Там же, с. 182], что явно противоречит его предыдущему заявлению (не говоря уже о несообразностях, содержащихся в самой этой фразе). В данном контексте поглощающий все дым, в клубах которого исчезает фигура генерала, есть имплицитное указание на фантазмагорию, миражность возникающей в дальнейшем коллизии; так в повествование входит «миражная интрига»¹, в русле которой Чертокуцкий – «куцый черт», предтеча Хлестакова и Чичикова² – пытается придать себе значимости в глазах офицеров, расписывая несуществующие достоинства своей коляски (в которой на самом деле «ничего нет особенного ... коляска самая обыкновенная» [Там же, с. 189]) и приглашая все общество убедиться в них и отобедать в его доме. Подобно Хлестакову, герой ложью придает себе значительности и уже не может остановиться, расхваливая коляску, которая «уж укладиста как! то-есть я, ваше превосходительство, и не видывал еще такой. Когда я служил, то у меня в ящики помещалось 10 бутылок рому и 20 фунтов табаку, кроме того со мною еще было около шести мундиров, белье и два чубука, ваше превосходительство, такие длинные, как с позволения сказать солитер, а в карманы можно целого быка поместить» [Там же, с. 183]. Эта фантазмагория – вспомним, этим словом обозначается жанр театрального представления в Европе XVIII–XIX вв., где при помощи «волшебного фонаря» создавались изображения, проецировавшиеся на задний план, в качестве которого чаще всего выступали клубы дыма, – знаково завершается тем, что «генерал посмотрел и выпустил изо рту дым» [Там же]. Итак, земля без почвы, дым без огня, дыхание без воздуха – лишь «пуф, пуф», – основой повести становится «безъядерное» существование семиосферы четырех стихий.

Что касается притязаний Чертокуцкого, сам социум, как и в случае с Акакием Акакиевичем, отторгает героя и мешает занять место в его структуре. «Подали свечи» [Там же, с. 184], ослепившие Чертокуцкого и заставившие его забыть о приоритетных целях; в углу завязывается «жаркой спор» [Там же, с. 185], в который герой, стремясь утвердиться в этом обществе на правах «своего», совершенно некстати вмешивается... Чертокуцкий, взявший на себя обязанность подготовить масштабный прием гостей, манкирует своими обязанностями хозяина, ибо желает примелькаться в свете незамедлительно. По совершенно, казалось бы, непонятной причине «как-то так странно случилось, что он остался еще на несколько времени» [Там же, с. 184], затем, согласно лаконичному пересказу В. В. Гиппиуса, герой «играет, пьет, возвращается и засыпает» [Гиппиус, 1966,

¹ О специфике и особенностях «миражной интриги» см: [Манн, 1988, с. 170–266].

² О демонической природе последних см. подробно: [Мережковский, 1991, с. 213–309].

с. 113]. На следующий день, разумеется, он оказывается в неловком и скандальном положении, перечеркнув тем самым свое намерение произвести впечатление в кругу офицеров и занять в нем значимое место. Охваченный пламенным желанием стать первым в обществе (вспомним, помимо прочего Чертокуцкий претендует на место предводителя уездного дворянства), «куцый черт» закономерно становится в нем аутсайдером.

Действительно, причина нелепого краха честолюбивых устремлений героя непонятна лишь на первый взгляд, согласно которому Чертокуцкий пытается добиться своих целей так же, как и Хлестаков впоследствии – с помощью безудержных фантазий и самозабвенного вранья; при этом последний достигает успеха, тогда как его предшественник терпит анекдотическое фиаско. Однако следует учитывать окружение, в котором функционирует повесть, и именно с этой точки зрения воспринимать ее. Так, контекст «Современника» вполне мог аккумулировать тот смысл, что «в основе сюжета “Коляски” лежит анекдот, стремительно, как пружина, развивающий действие повести. Этот анекдот превращен в новеллу, с удивительной точностью и экономией раскрывающую типичность характеров героев и пустоту самой провинциальной жизни» [Степанов, 1959, с. 279], но помещение «Коляски» в состав 3-го тома «Сочинений» принципиально меняет ее проблемную, а значит – и смысловую заостренность. Теперь на первый план выходит абстрактный, но от этого не менее злоедейский образ социума как безликой и слепой силы, равно враждебной как к тем индивидуумам, что противостоят ей, так и к тем, что ее составляют. Социальный универсум понимается здесь в качестве особой детали творческой системы художника, метафизической категории, в некотором смысле подобной онтологии бытия – разумеется, с учетом того, что две эти категории у Гоголя сущностно противопоставлены, образуя антонимичную пару, контрастную парадиастолу. И в этом смысле Чертокуцкий, словно сознательно следующий примеру Хлестакова, продемонстрировавшего более чем удачное достижение целей своей невольной аферы (имеющий место «сдвиг» хронологии – «Коляска» была написана раньше «Ревизора» – представляется правомерным ввиду того, что в настоящий момент помимо конкретных составляющих мирообраза отдельной повести рассматривается место «Коляски» в общей композиции 3-го тома «Сочинений» 1842 г., т. е. ее вписанность в общий мирообраз, воплощенный в гоголевском творчестве), и пытающийся пустить пыль (или, может быть, дым?) в глаза представителям той ячейки социума, в которой желает утвердиться, сталкивается с социумом как с силой, стремящейся сокрушить человека, и присоединяется таким образом к Акакию Акакиевичу (вспомним, что «Шинель» была впервые опубликована именно в составе первого собрания сочинений Гоголя; таким образом, давая ее герою имя, художник уже имел представление о составе 3-го тома и мог вполне сознательно оформлять параллели не только между *Платоном* Ковалевым и *Пифагором* Чертокуцким, но и между *Акакием Акакиевичем* Башмачкиным и тем же *Пифагором Пифагоровичем* Чертокуцким, тем самым формируя антропонимическую ойкумену и придавая своей концепции смысловую и художественную завершенность) и значительно лицу из предыдущей повести, ставших жертвами социального хаоса.

И в искаженном абсурдом мире социума Слово как изначальная потенция сущего деформирует это сущее при его материализации – вот почему в финальной сцене «глазам офицеров предстал Чертокуцкий, сидящий в халате и согнувшийся необыкновенным образом» [Гоголь, 148, с. 189] в коляске (важно здесь, что слово «коляска» восходит к общеславянскому «коло» – «круг»). Таким образом, наряду с тем, что человек сам становится причиной своего унижения и падения, имеет место и менее тривиальное истолкование финала новеллы – как овеществление Слова, пресуществование его в реальность, явленное в вывихнутом, искаженном пространстве, где онтологические основы мироздания оказываются замещены тотальным диктатом социального хаоса. В условиях этого хаоса субстанциальные

законы бытия издевательски переосмысляются и реализуются в виде уродливых, деформированных телесных образов – именно телесных, ибо ничего, кроме косной материи, в порочном круге, которым оборачивается, казалось бы, подчеркнуто бытовой миробраз «Коляски», нет (и в этом смысле определение новеллы как «натуралистического гротеска» (М. Вайскопф) обретает свой смысл). За прозаическими реалиями повести, в которой нет ни романтической контрастности «Невского проспекта», ни подчеркнуто гротескного стиля и гиперболичности «Носа», просматриваются те же сущностные мировоззренческие смыслы, определяющие не только значимость «Коляски» как самостоятельного произведения, но и закономерность места, занимаемого ею в общей структуре 3-го тома первого собрания сочинений Гоголя.

Итак, имеет место любопытный парадокс: общество, казалось бы, по определению состоящее из людей, функционирует как самостоятельная безличная сила, стремящаяся помешать человеку социально адаптироваться; бытование его, чужеродное и враждебное человеку, приобретает, таким образом, черты абсурда. Потакая извращенным законам социального универсума, следуя его правилам, человек теряет все – как теряет уважение и положение Чертокуцкий. Однако это случается лишь тогда, когда человек поддается соблазнам, обещанным социумом – как потакает временной слабости Акакий Акакиевич в «Шинели», принимая приглашение сослуживца на вечер, как ложью пытается ослепить офицеров Чертокуцкий. И в этом случае человек становится игрушкой той силы, проявление которой провоцирует он сам; более того, он словно пересекает незримую границу, за которой действуют иные законы, представляющие собой насмешку над изначальными канонами мироустройства, их искривление, переименование, профанирование. Впрочем, присущая Гоголю «ироничная проблематичность» позволяет прочитывать «комически-неожиданный мастерский финал рассказа» (Н. Л. Степанов), обращая внимание и на совершенно иные аспекты: от выдвигания на первый план того, что «Гоголь умеет показать своего героя так, что читатель видит за отдельным эпизодом как бы всю его жизнь. Чертокуцкий, несомненно, легко оправится от конфуза, как оправился он от оплеухи, и будет столь же лихо разъезжать по ярмаркам и балам, как и до этого позорного для него эпизода, пока окончательно не разорит имения своей жены» [Степанов, 1959, с. 279], до видения в деформации тела героя не проявление уродующей силы социального абсурда, но, напротив, действие сил онтологии, демонстрирующей человеку всю неестественность его существования в аномальных условиях социума, – и тогда можно обнаружить, что финал «Коляски» практически напрямую коррелирует с содержанием и основной идеей «Носа».

При общей скудости «стихийных» номинаций наибольшее их количество относится к концептам «дыма» и «воды» (чуть более 10 в обоих случаях). Так, при описании обеда у генерала среди прочего упоминаются «тарелки со льдом на столе» [Гоголь, 1948, с. 180] и «перекрестный разговор... заливаемый шампанским» [Там же, с. 181], а формальной причиной грядущего неподобающего поведения Чертокуцкого становится то, что «само собою разумеется, что в винах не было недостатка и что Чертокуцкий почти невольно должен был иногда наливать в стакан себе потому, что направо и налево стояла у него бутылка» [Там же, с. 185] (обратим внимание на сочетание «*почти невольно*», репрезентирующее дихотомическую роль героя в описываемой ситуации, в которой он выступает одновременно и в роли ведомого («невольно»), и в роли ведущего («почти»)). Апофеоз бытование «водной» составляющей повести достигает в образе «молоденькой и хорошенькой жены» Чертокуцкого, которая впервые предстает перед читателем «лежавшей прелестнейшим образом, в белом как снег, спальном платье» [Там же], а позже «в белой кофточке, драпировавшейся на ней как льющаяся вода, она вышла в свою уборную, умылась свежую, как сама, водою и подошла к туалету. <...> Наконец она оделась очень мило и вышла освежиться в сад» [Там же,

с. 186]. Содержащаяся в этих (и не только в этих) словах едкая ирония по отношению к штампам сентиментализма сомнений не вызывает; при этом гораздо более любопытным представляется почти буквальное растворение образа жены героя в воде, что в проекции на примеры, приведенные ранее, вызывает ассоциацию с тем, что сам герой постоянно пребывает в окружении воды, причем – воды льющейся (что принципиально). И важность данной детали связана с тем, что одним из древнейших архетипических образов является связь льющейся воды с речью, что отражается во многих мифологических традициях: так, в средневековой Европе в судебных процессах испытание «утонет – не утонет» – было одной из форм ордалии («Божьего суда») наряду с испытанием огнем; свидетельства рефлексии человека над сближением образа текущей воды и слова – а значит, в пределе – и Слова – наличествуют, например, во фразеологизмах «растекаться мыслию по древу», «переливать из пустого в порожнее» и т. д.; кроме того, показательными представляются также японские пословицы и поговорки «В мелких водах волны шумят громче» и «Бесполезнее, чем писать на текущей воде». В свете постулируемой концепции, где «мысль изреченная есть ложь» [Тютчев, 2002, с. 123], погруженность героев в льющуюся воду и растворение в ней становится репрезентантом неизбыточности извращенных реалий существования человека, ибо оно вписывается в онтологический контекст, сама природа которого корректируется искажением изначального закона бытования всего сущего – Слова-Логоса – в абсурдных условиях социального универсума. Как земля, теряющая прочность и монолитность – свои категориальные признаки – и превращающаяся в грязь; дым, что порождается не огнем, но пустотой; и дыхание, имеющее место при отсутствии воздуха, вода льется, но течения нет. Стихии, воплощающие в своем взаимодействии само устройство бытия, лишаются фундаментальных, сущностных атрибутов и тем самым вскрывают фикциональность как субстанциальную основу жизни человека и существования мира в целом.

Перефразируя известный принцип философии Гераклита, можно сказать, что в «Коляске» «ничто не течет и ничто не меняется». И в свете этого следует учитывать, что в гоголевском космосе факт отсутствия течения – в том или ином значении – всегда имеет метафизический смысл и означает отсутствие движения самой жизни, соотносящееся с неподвижностью смерти, ибо для Гоголя важнейшей мирозидительной категорией является категория пути, рифмующаяся с одним из важнейших понятий китайской философии – дао, «путем жизни», под которым понимается нравственное поведение и основанный на морали социальный порядок. Таким образом, философия и поэтика стихий обуславливают превращение гоголевского анекдота в демонстрацию тотального характера силы социума, искажающей природные законы и становящейся подлинно миромоделирующей категорией.

Так или иначе, новелла «Коляска» посвящена утверждению себя человеком в абстрактном пространстве социальных взаимодействий – но, как это свойственно Гоголю, – увиденному с совершенно неожиданной стороны: на определенном этапе повествование переходит в сферу метафизико-космогоническую, где «выговаривание» реальности приводит к ее материализации, овеществлению. «Лабиринт сцеплений» (выражение Л. Н. Толстого), порожденный взаимодействием Слова как изначальной неовеществленной потенции и абсурдных социальных установок, оборачивается деформацией реальности, которая в конечном итоге становится самой формой. Очевидно при этом, что эта «космогония наоборот» с особой остротой актуализирует философию и поэтику стихий – первоэлементов мироздания, из которых «пафосное», миромоделирующее значение приобретают стихии огня (точнее, факт его отсутствия, становящийся своего рода «минус-приемом», который символизирует иссякание духовного огня в жизни людей, оборачивающейся суетным существованием) и воды. При этом космическое сознание Гоголя не приемлет отсутствия жизнеспорождающих элементов, и в его ху-

дожественном космосе если стихия не номинируется, она не исчезает, но лишь редуцируется. Именно поэтому можно говорить о том, что отсутствие упоминаний о земле и воздухе есть сознательный «минус-прием» автора, вскрывающий фиктивность описываемой им жизни – как фиктивно существование земли без почвы и дыхания без воздуха, как бессмысленна коляска, которая никуда не едет. В конечном итоге в концепции Гоголя все это соотносится со смертью каждого человека и мира в целом – неслучайно «в “Бардо Тодол” – Тибетской книге мертвых – смерть описывается как процесс растворения в космосе – не в том смысле, что плоть возвращается в землю, но в том, что космические стихии последовательно растворяются одна в другой, и каждый из этих “переходов” стихий соответствует определенной ступени развоплощения, так что в конце процесса микрокосм, явленный в человеке, уничтожается, подобно тому как уничтожается Вселенная» [Нестеров, Стефанов, 2001, с. 13–14]: «Признаки смерти в ощущениях таковы: погружение Земли в Холодную Воду. Тягость заливается, погружаясь, холодом. Озноб и налитие свинцом; Вода переходит в Огонь. Бросает то в жар, то в холод; Огонь переходит в Воздух. Взрыв и распадение гаснущими искрами в пустоте. Эти стихии предуготовляют нас к мигу смерти, взаимно перемежаясь» [Бардо Тодол, 1991, с. 18]. Безусловно, Гоголь не мог быть знаком с Тибетской книгой мертвых, однако свойственный мышлению художника подлинно космогонический масштаб восприятия реальности вполне мог подсказать ему эту освященную традицией параллель. Как бы то ни было, реалии гоголевской повести, характеризующейся парадоксальным бытованием каждой стихии без своей доминантной черты, практически напрямую воплощают восточное представление, нашедшее отражение в алхимической практике, о постепенности перехода бытия в небытие и о роли стихий в этом процессе.

Гоголь приходит к логичному выводу: причина непобедимости социального абсурда заключается прежде всего в несовершенстве природы самого человека, потакающего тотальной абсурдности общественных законов и тем самым преумножающего ее до степени универсальной категории бытия, что репрезентируется и философией и поэтикой стихий в тексте (в первую очередь – образно-мотивным комплексом, включающим в себя взаимодействие концептов «земли без почвы», «дыма без огня», «дыхания без воздуха» и «воды», что «льется», но не «течет», обуславливающее отсутствие движения в жизни и, как следствие, безжизненность явленного в «Коляске» мира). Победа над вызовами социума может иметь место лишь при условии работы человека над изживанием в себе пресловутой «социальной инертности», его самосовершенствования и экзистенциального самоопределения. И попытка изменения мира, зиждящаяся на изменении собственного сознания и своей личности, на поиске и обретении своего индивидуального *поприща*, предпринимается художником в следующей повести 3-го тома «Сочинений» 1842 г. – «Записки сумасшедшего».

Литература

- Бардо Тодол // Цветков Е. П. В царстве сна и смерти. М., 1991.
Бочаров С. Г. Загадка «Носа» и тайна лица // Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 1985.
Брагина Н. Н. Н. В. Гоголь: симфония прозы. Иваново, 2007.
Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М., 2002.
Гиппиус В. В. Творческий путь Гоголя // Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. М.; Л., 1966.
Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1937–1952. Т. 3. 1948.
Иваницкий А. И. Морфология земли и власти. М., 2000.
Манн Ю. В. «Ревизор». Общая ситуация. Миражная интрига // Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. М., 1988.

- Мережковский Д. С. Гоголь и черт (Исследование) // Мережковский Д. С. В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет. М., 1991.
- Нестеров А., Стефанов Ю. Алхимическая тинктура Артура Мейчена // Мейчен А. Белые люди. М., 2001.
- Степанов Н. Л. Н. В. Гоголь: творческий путь. М., 1959.
- Тютчев Ф. И. Silentium! («Молчи, скрывайся и тай...») // Тютчев Ф. И. Полн. собр. сочинений и писем: В 6 т. М., 2002. Т. 1: Стихотворения, 1813–1849.