**«Своеобразие повествовательной манеры в поэме «Мертвые души»**

И. И. Мурзак, А. Л. Ястребов.

В русской литературе XIX века есть несколько произведений, жанр которых, определяемый самими авторами, свидетельствует о движении философско-эстетической мысли к синтезу, обобщению, способному наиболее точно воплотить противоречивую действительность, отражает намерение художников обозначить тип повествования, дать читателю определенный код понимания исследуемых конфликтов. Пушкин, стремясь отграничить свое произведение от стилистики романтических поэм, определяет жанр «Евгения Онегина» как роман в стихах, Толстой комментирует универсализм мира, становящегося предметом изображения, жанровой дефиницией роман-эпопея, которая синтезирует многообразие тематических уровней и специфику повествовательной манеры произведения.

Гоголь, интерпретируя российскую действительность 30-40-х гг. XIX века, отходит от привычного просветительского жанра социально-философского романа воспитания и называет «Мертвые души» поэмой. Подобная конкретизация художественной эстетики позволяет обнаружить основные мыслительные тенденции автора. По форме «Мертвые души» соотносимы с просветительскими романами, в основе которых явственно просматривается образ дороги, являющейся и способом организации сюжета, и формальным инструментом объединения многочисленных персонажей. Структура интриги этого типа повествований традиционно основывалась на исследовании мира, изучении пропорций его составляющих – дисгармонии и порядка. Идейно-тематический итог просветительского романа – торжество идеи и пропорционально ей изменившегося героя, совпадение с финалом духовного движения последнего пункта дороги.

В русской литературе известны художественные опыты романа большой дороги, к которым с некоторыми оговорками можно отнести «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева; основные положения жанра принципиально драматизируются автором, обнаруживается влияние западных обличительных тенденций. Гоголь во многом следовал романной традиции английской и отечественной литератур. Писатель, однако, ощущает условность популярной повествовательной схемы, ее нарочитый дидактизм и морализаторство; неизбежная нормированность развязки, обязательное торжество добродетели, сатирическое осмеяние порока и неразумного поведения, патетические декларации гармонии привносят в конфликт и в его развитие элементы неестественности. Слишком шаблонно зачастую разрешались художественно-философские коллизии, что не могло положительно повлиять на художественный уровень произведений.

Автор «Мертвых душ» следовал и другой культурной традиции, и это отразилось в композиционных принципах организации произведения. Еще будучи преподавателем Нежинской гимназии, Гоголь задумал написать масштабное произведение «Земля и люди», в котором предстали бы многочисленные человеческие типы и жизненные коллизии, разнообразно и неповторимо раскрывающие национальный характер. Замысел эволюционировал; Гоголь предполагает создать произведение, состоящее из трех частей, сама композиция которого свидетельствовала бы о философской обоснованности символических составных, исчерпывающем лаконизме художественного воспроизведения мира. В конце первого тома «Мертвых душ» автор указывает на последующие две части. Подобная структура произведения, что отмечается самим Гоголем в письмах, свидетельствовала об особом пиетете, с которым писатель относился к «Божественной комедии» Данте. В поэме великого итальянского мыслителя судьба человека и мира представлена как движение из порока к осознанию божественного хода истории и человеческого предназначения. Длительность пути познания ограничена тремя константами, являющимися границами наказания, испытания и возблагодарения, – Адом – Чистилищем – Раем.

Если реконструировать идейно-философскую концепцию «Божественной комедии» Данте в развитии сюжета «Мертвых душ», то обнаружится тематическое соответствие первого тома поэмы «Аду», второго и третьего – «Чистилищу» и «Раю». Незавершенность замысла связана со сложностью художественной интерпретации социального и индивидуального опытов, находящихся в развитии, перспективы которых не обещали бесконфликтности. Если Данте описывал произошедшие события в качестве развивающейся длительности, что отражало установку художника на провидческий эффект произведения, то ракурс видения Гоголем актуальных и универсальных проблем был иной. Перед художником стояла задача обнаружить в повседневности идеальные и безобразные характеры, изучить их, сопоставив с символами совершенства либо с образами – свидетельствами движения к абсолютным этическим началам, подобрать конкретным явлениям философско-категориальные аналоги.

В литературоведении отмечается идентичность топографии первого тома «Мертвых душ» и Дантова «Ада». Лирический герой «Божественной комедии» совершает трагическое паломничество к глубинам земли. Аллегорически путешествие Чичикова направлено к центру человеческого ничтожества. Символично тождество исхода персонажей; с возвышенности лирический герой Данте устремляется в глубь человеческого страдания, а в «Мертвых душах» движение Чичикова указывает на постепенное погружение в бездну порока и неразумия.

Образ Плюшкина становится драматическим воплощением моральной деградации. Извлечение человеческого мира из подобного состояния возможно только в системе очень сильных и эффектных символических аргументов. Именно поэтому способом преодоления мертвечины предстает мотив полета «птицы-тройки», являющейся символическим образом России, устремленной к испытанию Чистилищем.

Присутствие Чичикова в тройке подтверждает истинность предположения о следовании Гоголем традиции Данте. Писатель хотел привести своего героя к постижению идеи России как гармоничного духовного целого, символа этического пространства единения земли и людей, свободных от грехов взяточничества и обмана, себялюбия и пошлости, жестокости и скаредности.

Во втором томе герой встречается с хлебосольным помещиком, честным прокурором, добропорядочным чиновником. Именно эти персонажи должны, по мысли автора, исцелить заблудшую душу Чичикова, привести его к состоянию моральной чистоты.

Но гоголевские «Чистилище» и «Рай» не могли быть написаны. Несомненно, примеры честности и гражданской самоотверженности были в России и могли стать образцами для литературной характерологии, но не они определяли существо социальной практики. Поиск положительного начала и невозможность его формулирования обернулись трагедией художника. Сожжен второй том «Мертвых душ». «Чистилище» не может быть воспроизведено так, чтобы художественно воплощенная мечта не вступила в противоречие с правдой жизни.

Жанр «Мертвых душ» стал своеобразной формой возведения повседневного жизненного материала до уровня поэтического обобщения. Принципы художественной типизации, используемые Гоголем, создают идейно-философскую ситуацию, когда действительность осознается исключительно в контексте глобальной этической доктрины. В этой связи особую роль играет название поэмы. После появления «Мертвых душ» разгорелись ожесточенные споры. Автора упрекали в посягательстве на священные категории, в покушении на основы веры. Название поэмы основано на приеме оксюморона, социальная характеристика персонажей соотносится с их духовным и биологическим состоянием. Конкретный образ рассматривается не только в аспекте морально-этических антиномий, но и в пределах доминантной бытийно-философской концепции (жизнь – смерть). Именно эта тематическая коллизия определяет специфический ракурс авторского видения проблем.

Идеальным способом воплощения всего масштаба проблем, представленных в «Мертвых душах», мог быть трагедийный жанр, способный максимально развести понятия социальной гармонии и порочности. Ироническая интонация, избираемая Гоголем в качестве повествовательной манеры лирических отступлений, позволяет, с одной стороны, дистанцироваться от гротескно-пошлого мира, высказав тем самым свое негативное отношение к происходящему, а с другой – осознать собственную трагедию принадлежности к миру абсурда. Подобный способ видения позволяет автору определить ракурс читательского восприятия и в то же время воплотить задачу непосредственного контакта произведения не только с современностью, но и с перспективой, расставить специфические акценты в отношениях между объектами сатиры и зрителем, в очередной раз подтвердив формулу взаимоотношения читателей и текста: «Над кем смеетесь – над собой смеетесь».

Гоголь далек от категоризма просветительского морализаторства. Нюансировка деталями, система символических кодов и эмблематических шифров позволяет создать обобщенную художественную картину социального бытия, являющегося причиной и фоном поведения персонажей. Схожесть характеров помещиков подчеркивается их принадлежностью к единой социокультурной среде, а в сюжете произведения подтверждается сквозной моделью создания образов. Встрече помещиков предшествует описание господской усадьбы, сада, дома. Портрет очередного персонажа предваряется детальным воссозданием убранства комнат, а за сценой обеда следует развернутый сюжет предложения Чичикова продать ему мертвые души. Выразительные детали поведения персонажа, написанные с исключительным сатирическим талантом, позволяют довершить характер конкретного героя, сделать его достоянием культуры, открытым для последующих тематических реконструкций и сюжетного цитирования.

Гоголь определяет жанр «Мертвых душ» уже в титуле произведения, что объясняется желанием автора предварить читательское восприятие намеком на лирическую эпику художественного мира. «Поэма» указывает на особый тип повествования, в котором лирический элемент во многом преобладает над эпической масштабностью. Структура гоголевского текста представляет органический синтез лирических отступлений и сюжетной событийности. Особую роль выполняет в повествовании образ рассказчика. Он присутствует во всех сценах, комментирует, дает оценки происходящему, выражает горячее негодование или искреннее сочувствие. «Мертвые души» написаны от третьего лица, а лирические отступления в основном – от первого, что открывает возможность в сказовой форме определить основную тональность поэмы, воплотить на уровне оценки позицию народного миросозерцания. Лирические отступления изобилуют биографическими подробностями, на основе которых можно составить историю жизни рассказчика. Он путешествует, ведет замкнутый образ жизни, много размышляет, скептический ум, независимость суждений представляют его наследником литературной традиции гражданского обличения. Размышления повествователя о судьбах страны вызваны необходимостью в противоречивой действительности обнаружить начала идеальной будущности России, именно к ней обращены многие взволнованные пассажи, отражающие искренность и глубину авторского переживания.

В композиции «Мертвых душ» прослеживается авторское стремление создать гармоническую модель, компенсирующую своей упорядоченностью хаос страстей, желаний и побуждений героев. Помещикам и чиновникам отведено в поэме по пять глав, а одна посвящена рассказу о Чичикове. Кроме индивидуальных автор также создает и обобщенные портреты чиновников, дает им сатирические характеристики.

Тема творчества становится основой лирического отступления начала шестой главы. Следуя традиции пушкинского стихотворения «Поэт и толпа», Гоголь противопоставляет художника, изображающего потрясающую безысходностью тину мелочей, окутавших жизнь, стороннику другого направления в искусстве, чье внимание направлено на темы, которые далеки от действительности и парят «не касаясь земли...».

Данная антитеза впоследствии послужила образцом для стихотворения Некрасова «Блажен незлобивый поэт». Гоголевские раздумья о судьбах России, его бескомпромиссность в разрешении наиболее драматических коллизий действительности просматриваются в позиции поэта-гражданина. Крестьяне в поэме Гоголя представлены не только в драматической метафоре «мертвые души», но и в качестве силы созидательной, творящей бытие. Однако эти свойства народа проявляются исключительно в аллегорическом плане. Чичиков, размышляя о характере русского народа, восхищается колоритными фигурами чудо-сапожника и богатыря каретника. Максим Телятников и Степан Пробка уподобляются былинным персонажам, вызывают в сознании главного героя поэмы особый эмоциональный восторг. Комментируя этот эпизод поэмы, Белинский писал, что здесь автор «отдал ему (Чичикову) свои чистейшие и благороднейшие слезы».

Народ представлен в поэме в качестве аллегорического, но осязаемого в каждом элементе российской жизни начала, указующего на истинность бытия Родины, утверждающего, что пока есть надежда, неумертвимы души живые.

Практикум

**Москва: миф национального мира**

Национальный мир и миф города:

а) жанр литературной автобиографии и биография города (художественная интерпретация категории памяти; деяния людей и поле исторической драмы);

б) город: культурная рефлексия индивидуального и коллективного опыта (град людской и град Божий, исповедь и жизнеописание народа);

в) Миф разрушения / возрождения вселенских центров как парадигма истории Москвы (индивидуальное и вечное в литературе; Москва в этической системе европейских городов; феномен исторической преемственности «Москва – Третий Рим»).

Человек – Город – Мир: масштабы самосознания:

а) археология понятий, создающих фиксированный образ города (иностранцы о Москве: конкретизация и эволюция основных географических, эстетических и этических составляющих русской столицы);

б) пространство и судьбы города (Москва и Петербург – антитеза естественного и искусственного);

в) готические окна Европы и резные наличники Москвы (архитектура как воплощение музыкальности логоса).

Москва в литературной памяти:

а) город как культурная рефлексия художественного и повседневного опыта (общественная и литературная жизнь Москвы в XVIII-XIX вв.);

б)городская биография литературного текста (дом Фамусова – «Горе от ума», дом Ростовых – «Война и мир», Патриарши пруды – «Мастер и Маргарита» и т. п.);

в) эволюция культурно-исторического жанра городской усадьбы и формирование этического топоса русской литературы.

Трансформация европейской сентенции «Дом мужчины – мир, мир женщины – дом»;

а) повседневная жизнь второй столицы в литературных текстах (войны; будни; праздники; интриги; знакомства; свадьбы);

б) Москва и москвичи (Загоскин, Гиляровский);

в) символика городских названий (органичное воссоединение этимологии и истории; стойкие культурно-исторические ассоциации);

г) архаическая топонимика в эпоху политических метаморфоз.

Москва в камне памятников:

а) площадь и кладбище (драматическая история памяти, сакральная связь писателей. Гоголь и Булгаков);

б) Москва в контексте литературной истории Европы и России (парадоксы запечатления памяти).

Город как выражение национального космоса:

а) Москва сквозь поэтическую рифму (воплощение в поэзии динамики времени);

б) художественная локализация мифа (нравы улицы у Чехова, Гиляровского, Бунина, Зощенко);

в) Москва: взгляд издалека (воспоминания эмигрантов, попытки реконструкции былого величия).

**Список литературы**

Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. – СПб., 1993

Волович Н. М. Пушкинские места Москвы и Подмосковья. – М., 1979

Москва литературная. Сб. ст. – М., 1978

Гиляровский В. А. Москва и москвичи. – М., 1981

Дюма А. Путевые впечатления в России. – М., 1993

Иностранцы в древней Москве. СПб., – М., 1991

Россия XVIII века глазами иностранцев. – Л., 1989

Гершензон О. М. Грибоедовская Москва. – М., 1991