

Джулай Ю. В.

ПОЕМА М. В. ГОГОЛЯ «МЕРТВІ ДУШІ»: РЕФЛЕКСІЇ В СТИЛІ ПОСТСТРУКТУРАЛІЗМУ

У статті розглядається можливість постструктуралістських проектів інтерпретації поеми М. В. Гоголя «Мертві душі», що зорієнтовані на: а) більш емпіричного, реального читача, ніж мета читача; б) в контексті деконструкції ідей Ю. Лотмана критично оцінюються інтерпретації відомих персонажів поеми.

Добре відомо, що певні персонажі поеми є частиною певних подій, бо вони трапляються саме з ними. Тому й поема як сума певних подій належить тільки окремим персонажам. Для двох російських «музиків-метафізиків» з їхніми питаннями про московське буття та казанське небуття колеса поема закінчується тоді, коли бричка проїхала повз них. Але цю подію, позначену метафізичними питаннями та відповідями, запам'ятовує і записує автор. Тому найбільш співмірним з текстом поеми будуть, разом із автором, П. І. Чичиков і демонстративне й непомітне «коло Чичикова». Останнє становить його конюх Селіфан і служник Петрушка та, хоч як дивно, коні, а точніше кінь на ім'я Чубарий, з яким часто веде бесіди Селіфан. Звичайно, що текстове-еквівалентною фігурою постає і автор, якого бажано виділити як автора саме «Мертвих душ» і не ототожнювати з М. Гоголем як автором інших творів. Бажано також відділити емпіричного автора «Мертвих душ» від уявного автора як персонажа самої поеми, що не тільки старанно переповідає події, а й прямо втручається в тлумачення й оцінку подій і навіть розділяє поему на умовні смислові одиниці.

Оповідний простір поеми «Мертві душі» можна поділити на три умовні оповідні підпростори: 1) від подання Чичиковим себе як незначущої персони («черв світу цього...»), що шукає місця для проживання, до сприйняття Чичикова як міліонщика; 2) майже паралельний першому, оповідний підпростір - від сприйняття Павла Івановича міліонщиком до викриття Чичикова, що увінчує його втеча; 3) підпростір оповіді, що позначений у другому томі проявом Чичикова в кожній людині на тлі позитивного світу нових міліонщиків, поміщиків і чиновників.

Структуралістська концепція «Мертвих душ» Ю. М. Лотмана

Ю. М. Лотман дає класичний приклад структуралістського підходу до поеми «Мертві душі». Найвідоміший факт прямої причетності О. С. Пушкіна до сюжету поеми містить у собі, на думку Лотмана, проблему. З одного боку, зі слів самого М. В. Гоголя, саме Пушкін «...віддав мені свій власний сюжет, з якого він хотів зробити щось схоже на поему і якого, за його словами, не віддав би нікому». Це був сюжет «Мертвих душ» [1]. Але з іншого боку - далі ані слова про зміст переданого сюжету. Таку ж проблему позитивного визначення змісту сюжету несе свідчення Гоголя в листі до Плетньова, де також нічого не сказано про сам зміст подарованого сюжету [2]. Проблема ще в тому, що сам по собі випадок з мертвими душами був лише супутнім образом серйозного переповідання більш глибокого сюжету, ніж шахрайство з подушною купівлею мертвих кріпаків. Це - по-перше. По-друге, переповідання сюжету, за Ю. М. Лотманом, у Пушкіна ніколи не було просто імпровізацією, бо поет завжди думав спочатку на папері [3]. Ю. М. Лотман виходить з того, що О. С. Пушкін передає Гоголю сюжет, розвиток якого зупинився у нього десь восени 1835 року. Саме тоді зупинилася робота Пушкіна над «російським Пеламою» [4].

І тут треба вдатися до методології. На думку самого Ю. М. Лотмана, запозичений сюжет мав бути таким, що зробив би з поеми «Мертві душі» щось більше, ніж розповідь про шахрайство Чичикова. Це - по-перше. А по-друге, сюжет, який було передано Гоголю, мав вигляд єдиного архетипічного сюжету з варіаціями. Головне при

цьому, це відкрити «правила трансформації, що дають змогу ідентифікувати дуже не схожі зовнішньо сюжети» як варіації єдиного, глибинного сюжету [5].

На думку Ю. М. Лотмана, вихід у світ сюжетів, паралельних світові сюжетів твору, відбувається через наближення головних персонажів до таких подій, які їм ще тільки належить пережити. Так, наприклад, різниця між задумом мандрівки Євгенія Онегіна по Волзі, а потім і до Кавказу, та її спокійною течією в тексті поеми підштовхує О. С. Пушкіна подолати її в авантюрній оповіді про романтичне розбійництво. Саме в цій темі врешті-решт переосмислюється зіткнення дворянської культури та розбійницької волі [6].

Звичайно, ця тематична антитеза джентльмена і розбійника є гіпотетичною реконструкцією, але досить імовірною, на думку Ю. М. Лотмана, з огляду на існування незавершених задумів Пушкіна на певний час - осінь 1835 року. І тут знову трохи зупинимось на методології реконструкції. Сама гіпотетична реконструкція уможливується завдяки наявності т. зв. глибинних тематичних структур, що зберігають можливість для варіювання сюжету. Для позначення цих глибинних структур Ю. М. Лотман користується поняттям «архесюжету». Саме цей «архесюжет» через т. зв. зразки архетипу вкладається у творчу думку поета. За цією логікою реконструкцію сюжету, який було передано М. В. Гоголю, можна віднайти через гіпотетичний «архесюжет», варіативною частиною якого є безпосередньо тема «джентльмен-розбійник», до якої теж можна буде добудовувати нові варіативні зразки, що, швидше за все, і були врешті запозичені автором «Мертвих душ» [7].

Варіювання архесюжету може складатися з накладання на вихідну бінарну опозицію нових бінарних опозицій або може йти шляхом зміни значення одного з членів опозиції на протилежне. Як наслідок - кожен з членів бінарної опозиції може мати подвійне значення. І якщо гегелівська модель «конкретного поняття» дає можливість розглядати через тотожність відмінність, протилежність і, врешті-решт, суперечності, діалектичні й історичні трансформації бінарної опозиції, то, скажімо, позиційна модель бінарних опозицій В. Тернера дає ще більшу варіативність відношення протилежностей на антропологічному рівні [8].

На підтвердження своєї точки зору про наявність архетипу «джентльмен-розбійник»

Ю. М. Лотман вказує на його присутність у пушкінських начерках поеми «Рукопис, знайдений у Сарагосі» Потоцького, задумах про Агафери в межах цього ж сюжету і змінах, якими позначено розвиток сюжету про російського Пелема [9]. У наведених варіантах сюжету «джентльмен-розбійник» ми знаходимо або приклади об'єднання в один образ протилежностей (джентльмен і розбійник водночас), або варіант подвоєння одного з членів опозиції, коли «образ джентльмена теж має поділитися: на "Мефістофеля" та "Фавста", образ духу зла та образ інтелектуала, що нудьгує» [10]. Прикладом останньої трансформації у Пушкіна для Ю. М. Лотмана є підстановка поетом на місце аристократа і денді з роману Бульвера Літтона «Пелем, або пригоди джентльмена» конкретної історичної фігури - Ф. Орлова. На місці Пелема постає шкутильгача людина з дерев'яною ногою, герой-розбійник війни 1812 року [11].

Це й буде, на думку Ю. М. Лотмана, найбільшим наближенням архесюжету «денді-розбійник» до сюжету «Мертвих душ». Саме капітан Копейкін може стати найбільш імовірною точкою перехоплення пушкінської інтенції використати життєву історію Ф. Орлова в сюжеті «денді-розбійник» (обидва — і Ф. Орлов, і капітан Копейкін - герої антинаполеонівських воєн з часом стають розбійниками) [12]. На користь імовірності такої підстановки мають свідчити: 1) додаткові образно-сюжетні паралелі (наприклад, між капітаном Копейкіним і Дубровським); 2) деякі «загальні місця» (наприклад, викрадення дочки губернатора, до якого, на думку «дамської партії», був охочий Чичиков, було звичайною справою для пушкінських героїв-розбійників). Світ нафантазованих і неочікуваних відповідей чиновників міста NN щодо питання: «Хто такий Чичиков?» — збігається з далекими віддзеркаленнями уявних перевтілень дуже відомих пушкінських персонажів. Так, саме Наполеон у профілі Германа з «Пікової дами» Пушкіна має означати факт поступового переродження романтичного «денді-розбійника» на егоїстичного лицаря збагачення. А ось Наполеон у профілі Чичикова вказує вже на наступне переродження: «денді-розбійник» перетворюється на лиходія повсякденного, кримінального збагачення - «антихриста, що пробиває все в житті силою копійки» [13]. Трансформаційна логіка архесюжету «денді-розбійник» врешті-решт приводить до самодостатності зла і, відповідно, до втрати можливості його культурно-світського виправдання. Саме «Чичиков-

ська» фаза з ланцюга перетворень аристократа на розбійника, що позначено захопленням від влади грошей, виявляється найнижчим ступенем морального падіння людини [14]. Від колись серйозної романтичної «гри» аристократа в розбійників залишаються тільки спогади. Життя непомітно перетворюється на театр, у репертуарі якого п'єси на одну тему - всепоглинаючої влади грошей. Чичиков уже навіть не злодій, а антихрист, бо «дійшов межі зла, зла в його гранично низьких дріб'язкових, навіть кумедних проявах» [15]. Але трансформаційна логіка архесюжету «денді-розбійник» вказує не тільки на початкові й кінцеві форми роз'їдання моральності людини розбоєм. Персоніфіковане (чичиковське) граничне зло антихриста має, за Ю. Лотманом, ще й протилежний падінню напрямок розвитку - шлях до морального воскресіння. Саме остання перспектива воскресіння наближає художній світ поеми «Мертві душі» до християнства й до долі деяких літературних героїв Ф. Достоевського [16]. Так, наприклад, моральне падіння Чичикова і Розкольниковова позначає одночасно завершення циклу падіння і початок циклу релігійно-морального відродження з тією різницею, що героям Гоголя, на відміну від героїв Достоевського, досвід воскресіння залишається невідомим. Якщо ж врахувати, що літературні образи О. Пушкіна, М. Гоголя та Ф. Достоевського, що становлять лише підмножини варіацій навколо архесюжету «денді-розбійник», ще належать і до відповідних підмножин варіацій навколо тієї ж теми в О. Бальзака, В. Гюго, Ч. Діккенса, то тоді спільний архесюжет «аристократ-розбійник» сягає антропологічного рівня — казково-міфологічного образу «перевертня» та двійнят-близнюків.

Врешті-решт, ми отримаємо приблизно таку картину. В основі всіх варіацій архетипу «аристократ-розбійник», до яких причетні деякі персонажі творів О. Пушкіна, М. Гоголя, Ф. Достоевського, О. Бальзака, В. Гюго, Ч. Діккенса, лежить один і той самий казково-міфологічний архетип «перевертня» або міфологічна тема двійнят-близнюків [17]. Саме в цих міфологічних архетипах закладено значне наближення архетипу «денді-розбійник» до архетипу «переродження» і, відповідно, до т. зв. трансформаційної «логіки», що закладено в архетипі переродження.

Слід зазначити, що саме трансформаційна логіка архетипу «переродження» має дуже цікаві наближення до символічно-ідейного змісту поеми М. Гоголя «Мертві душі». Наприклад, архе-

тип «переродження» може вказувати на явище метемпсихозу як скоординовану систему тілесних та душевних змін в існуванні людини, що відбувається без збереження «я» особистості, а також пам'яті про ці зміни. Це — по-перше. По-друге, цей архетип «переродження» може вказувати на реінкарнацію, тобто такі глибокі зміни в душі людини, які, на відміну від метемпсихозу, не руйнують «я» особистості. В реінкарнації за допомогою пам'яті всі завершені цикли життя, що їх колись прожила людина разом з наявним життям, утворюють єдину, майже неперервну лінію існування [18].

З психологічної точки зору обидва варіанти архетипу «переродження» (метемпсихоз, реінкарнація) можна описати й мовою психології особистості. В останньому випадку юнгіанський психоаналіз виокремлює такі психологічні еквіваленти архетипу «переродження»: 1) воскресіння; 2) відродження (оживлення); 3) непряме переродження (оживлення) як наслідок сходження на людину благодаті під час ритуальних практик [19]. З точки зору т. зв. примітивної, як на юнгіанський психоаналіз, психології, всі вищезазначені форми душевних змін (втрата душі, відновлення душі, оживлення душі) є наслідком змін у суб'єктивній структурі особистості - звуженням і розширенням особистості [20].

Відкрита можливість повороту архетипу «перевертня» або «двійні-близнят» до психологічних механізмів звуження або розширення особистості (втрата душі і, відповідно, відродження душі) за методологією була дуже близькою до редукціоністської методології міфокритика Н. Фрая. Відомо, що Н. Фрай намагався описати феномен міфо-поетичної тотожності досить великої кількості літературних текстів в дуже обмеженому художньому просторі т. зв. міфологічних модусів. Наприклад, доісторичні ритуальні символи «вмирання і відродження» та трансформовані в Біблії символи «вмирання-воскресіння» стають у Н. Фрая основою тлумачення поезики У. Блейка. [21] Але у Ю. Лотмана, на відміну від Н. Фрая, належність сюжету «Мертвих душ» до доісторично-антропологічних архетипів до певної міри використовується з конкретною, локальною метою - виведення базового сюжету «Мертвих душ» як теми, опрацьованої О. Пушкіним і переданої М. Гоголю, за межі конкретної офіри фіктивного збагачення П. І. Чичикова шляхом купівлі ще живих на папері ревізьських списків кріпаків. «Повість про капітана Копейкіна» - це ключовий фрагмент «Мертвих душ», що свід-

чить на користь саме такого формату творчого запозичення.

Добре відомо, що вищеозначене антропологічне суміщення літератури і міфу за умов повної конвертації всіх уявних контекстів літературних текстів на т. зв. культурні тексти закінчується перетворенням культури на ієрархізований гіпертекст культури, частка якого спирається на антропологічне окреслену символіку міфу. У підсумку, позиція максимальної текстуалізації культури прямо говорить про необхідність розглядати взагалі літературу, її жанрову структуру, окремі твори як міф, а культур-антропологічну сутність міфу як ключ до антропологічної поетики. Саме про це й говорить теза К. Берка, де метафоричність - «це властивість, що однаково описує як соціально-антропологічні, так і художні реалії» [22].

Не випадково, що з часом саме інтерпретативна культурна антропологія К. Гірца віднайшла, частково в міфокритиці Н. Фрая, а головним чином в антропологічній поетиці К. Берка, ідеї тексту як символічної дії, поетично-прозорої соціальності архаїчного суспільства, міфу як організованого колективного естетичного бачення. Але найвпливовішими для антропології стали дві наступні ідеї К. Берка. Перша, це та, що «поняття символічного має на увазі таку концентрацію чутливості у сприйнятті, у т. зв. «первісній метафорі», що відповідає інтенсивності болю, який у позитивній формі переживається людиною як Ніщо» [23]. Це означає, що культурні символи ритуалу обмежують у людині не жах тварини, а відкривають розуміння того, що таке *людський жах*, та, відповідно, відкривають культурно-символічні засоби вивільнення від нього. Зміст другої ідеї полягає в тому, що поетична мова (метафора) міфу позначає не квазіекзотичні об'єкти, що відповідно закріплюють поетичні значення в культурній семантиці, а дає назви та імена речам, що прив'язані до певної ритуальної дії, в якій осягається жах людини та способи вивільнення від нього. Саме в рамках останніх ідей К. Гірца спромігся описати феномен осягнення балійцями жаху від півнячих боїв, осягнення провокації насильством, осягнення можливостей насолоди від насильства і, нарешті, осягнення перемоги над жахом і вивільнення від нього. Але головним при цьому було те, що культурна дескрипція такого гатунку стала можливою тільки за умов усвідомлення існування принципової межі структуралістського розуміння культури як тексту у К.-Л. Строса. Головний недолік структура-

лістського тлумачення культури як тексту, що пропонував К.-Л. Строе, на думку К. Гірца полягав у тому, що міфи, тотемні ритуали, правила шлюбу розглядалися не як «тексти, що підлягають інтерпретації, а як шифри, що підлягають дешифруванню, а це зовсім не одне й те саме» [24].

Нульовий рівень культурної семантики міфу проходить відтепер не по лінії означуваних квазі-екзотичних об'єктів, а, як мінімум, по визначальній системі ритуальних дій. Це, в свою чергу, теж, як мінімум, означає, що пояснення поетично-значущої дії міфів, легенд, казок, які насичені оповідями про «перевертня» або «двійню-близнят» та які, за гіпотезою Ю. Лотмана, перероблено у творах О. Пушкіна, М. Гоголя, Ф. Достоєвського, Ч. Діккенса, В. Гюго, О. де Бальзака на різні варіації архесюжету «аристократ-розбійник», не може обмежуватися посиланням на несвідоме перенесення автором у текст «Мертвих душ» відповідних легенд, казок, міфів.

Фіксація, скажімо, у дескрипціях Дж. Фрезера оповідей про перевертня та двійню-близнюків у деяких міфах, казках та легендах буде достатньою лише для створення ланцюгової схеми інтегрального текстового простору: антропологічний архетип (міфи, казки, легенди) - літературний архесюжет (множина творів) - конкретний сюжет твору - (конкретний літературний текст) з відповідними точками поетичної трансформації сюжетів. Але вчитати архесюжет або архетип з будь-якого конкретного тексту емпіричному читачеві буде дуже й дуже важко хоча б тому, що потрібне суміщення в полі зору читача конкретного художнього твору ще великої кількості інших творів. До того ж, не такою вже безпроблемною для емпіричного читача виявляється стратегія читання за схемою «текст у тексті», що є досить прийнятною як для схеми «інтегрального текстового простору», так і для майже синонімічної схеми «інтегрального простору» культури як тексту. Справді, ідею тексту як поетичної структури (композиції) можна почати з відповідних ідей поетики композиції Б. А. Успенського. Відомо, що Б. А. Успенський запропонував розглядати композицію тексту як конструкцію, що утворена системою текстових підпросторів, підґрунтя яких одночасно становлять система подій і відповідне їм місце бачення подій, їхньої оцінки й іменування. Ця ідея дозволила вкладати підпростір одного персонажу в підпростір інших персонажів і, надалі, в інтегруючий простір автора (синтетичної точки зору) та критиків, де суміщуються позиції автора й «ідеаль-

ного читача», автора і першого читача і, водночас, першого критика і, врешті-решт, у такий інтегруючий простір, який утворено літературною традицією [25].

Але для представників тартусько-московської школи тлумачення міфу як колективної символічної дії, що утворює естетичну візію, не несло чогось принципово нового. Ідея міфу як колективного символічного бачення вдало поглиналася ідеєю культури як «візійного» тексту, в якому суміщено точки зору літературних героїв, їхнього оточення, автора та літературних критиків. Тому ця функціональна схожість міфу та художнього тексту, про яку, здавалося, нагадує ідея міфу як колективної символічної дії, не дозволила побачити за нею відмову в текстовій моделі культури від використання поняття коду культури на користь поняття інтерпретації культури. Ці постструктуралістські ініціативи антропологічної поетики і культурної антропології в дескрипціях міфу хоча й перебували в полі зору радянських семіотиків культури, але не привели до зміни радикальної структурно-семіотичної позиції тартусько-московської школи культурного семіозису [26].

Слід пам'ятати, що для представників тартусько-московської школи культурного семіозису семіотичний вимір переходу з літературно-художнього підпростору головного героя до літературно-художніх просторів його оточення або автора позначається як серія точок виходу з одного підпростору і, відповідно, серія входу в інший. Ці точки утворюють лінію розмежування двох підпросторів, перетин яких можна розглядати як перехід з внутрішньої точки зору на зовнішню точку зору. Тому загальний текст літературного твору, окрім усіх інших ознак, це система послідовно утворених «точок зору», що відіграють роль означників і які водночас можна розглядати як певні межі оповідей, «рамці» однієї зображувальної частини твору, що існують лише або за рахунок розмежування з ін-

шою частиною, або за рахунок включення однієї в одну [27].

Звичайно, розгортання тексту, яке відбувається за рахунок розширення рамок і вибудови нових, в інтегральному просторі художнього тексту може вести до неабиякого зростання питомої ваги синтетичної точки зору - авторських позицій і позицій його оточення - критиків. У методології Н. Фрая цей процес зсуву із зображувальних міфологічних модусів на тематичні модуси, під час якого зростає питома вага коригування ідейної і концептуальної орієнтації читача з боку автора, приводить до перетворення сюжетного зображення на оповідне з великою повчальною складовою [28]. Це означає, що читач має відчутти «всюди-присутність», «всезнання» автора в художньому зображенні героїв, їхнього оточення та потенційних критиків, з якими веде розмову і полемізує автор. Але цю схему динамічної рамки важко запропонувати емпіричному читачеві як ключ до відкриття в «Повісті про капітана Копейкіна» пушкінського архесюжету «денді-розбійника» і, тим більше, казково-міфологічного горизонту для останнього. Навряд чи емпіричному читачеві доступні всі авторсько-критичні або історико-літературні розширення тексту. З великою імовірністю читач «Мертвих душ» не зможе вичитати тієї ідеї, що досвід морального падіння Чичикова є відмінним від такого ж досвіду Розкольниковова, бо першому залишається невідомим шлях до воскресіння.

Усі ці ускладнення свідчать лише про те, що синтетична теорія літературної, а потім і художньої рамки своїм органічним рухом за межі конкретного тексту вимагає від емпіричного читача рухатися за нею і, врешті-решт, вимагає стати носієм досить синтетичної точки зору, яка має вводити до позиції читача позиції автора, критика й історика літератури. Але в такому разі, емпіричний читач майже втратить свою ідентичність читача попри всю привабливість ідеї інтелектуала.

1. Гоголь Н. В. Авторская исповедь / Гоголь Н. В. Избранные статьи и письма. Соч. М., 1953.- Т. 6.- С.207.
2. Гоголь Н. В. Письмо П. А. Плетневу от 28/26 марта 1837 / Гоголь Н. В. Избранные статьи и письма. Соч. М., 1953.-Т. 6.- С. 316.
3. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь.- М.: Изд-во «Просвещение», 1988,-С. 246.
4. Там само.- С. 246.

5. Там само.- С. 238.
6. Там само.- С. 241.
7. Там само.- С. 241.
8. Тернер В. Символ и ритуал.— М.: Главная редакция восточной литературы, 1983.- С. 37-39.
9. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь.- М.: Просвещение, 1988.- С. 241.
10. Там само.- С. 241.
11. Там само.- С. 245.
12. Там само.- С. 246.

13. Там само.- С. 244-246; 248-249.
14. Там само.- С. 248-249.
15. Там само.- С. 249.
16. Там само.- С. 250.
17. Там само.- С. 250-251.
18. Там само.-С. 251.
19. Юнг К.-Г. Четыре архетипа / Юнг К.-Г. Алхимия снов. Четыре архетипа.- Спб., 1997.- С. 269.
20. Там само.- С. 270-271.
21. Козлов А. С. Мифологическое направление в литературоведении США.- М.: Высшая школа, 1984.- С. 63-64.
22. Горных А. А. Англо-американская «Новая критика»: антропологические проблемы текста // Метафизические исследования.- 1999.- № П.- С. 120.
23. Там само- С. 123.
24. Приц К. Интерпретация культур. Выбранные эссе.- К.: Дух і Літера, 2001.-С. 528.
- 25., Успенский Б. А. Поэтика и композиция. Структура художественного текста и типология композиционной формы.-М: Искусство, 1970.-С. 90-101; 118-131; 185-189; 192; 194-196; 198.
- 26., Zorin A. Ideology, Semiotics and Clifford Geertz: some Russian Reflection // History and Theory. V. 40. Febr. 2001.- № 1.- P. 62-63.; Усманова А. Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации.- Минск: Изд-во ЕГУ «Пропилеи», 2000.- С. 43.
27. Успенский Б. А. Вказ. праця.- С. 181-194.
- 28., Фрай Н. Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе.-М., 1987.-С. 250-251.

Y. Dzhulay

GOGOL'S POEM «THE DEAD SOULS»: REFLECTIONS IN POSTSTRUCTURAL STYLE

The possibility of poststructural projects of interpretation Gogol's poem «The Dead Souls» is observed in this article. Such projects are oriented: 1) on rather empirical reader than meta-reader; 2) alternative interpretative ideas to Lotman's, Mann's, Nabokov's interpretations were proposed in this article.