

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ФЕНОМЕН РУССКОЙ КЛАССИКИ



ИЗДАТЕЛЬСТВО ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

2004

Н.В. Хомук

ОТНОШЕНИЯ “Я – ДРУГОЙ” КАК МИРОМОДЕЛИРУЮЩИЙ ФАКТОР “МЕРТВЫХ ДУШ” Н.В. ГОГОЛЯ

Особое внимание в последнее время в литературоведении вызывает проблема изоморфизма поэтики и антропологии, обычно понимаемая через отражение автора в произведении: произведение – продукт авторского сознания, творческой воли; тем самым герой, являясь частью произведения, подчинен авторской позиции вненаходимости, эстетически его завершающей, и пр. Но проблема изоморфизма поэтики и антропологии в данной статье отнесена не к сознанию автора, а к сознанию героя. Вернее, произведение в знаковой содержательности своей формы выражает сознание как автора, так и героя, преодолевая их субъективизм, и в то же время не становясь надличностным умозрительным знанием.

Субъективизм авторской позиции в реалистическом романе преодолевался не столько художественной формой, знаково соотносимой с абсолютными ценностями, сколько историчностью изображаемого мира, идеей его постоянного изменения и развития. Гоголевский же мир лишен такой прикреплённости к историческому движению. Исследователи замечали, что исторического времени, исторического контекста нет у Гоголя¹. Историзм отсутствует у Гоголя, но парадокс заключается в том, что мы этого не замечаем.

У Гоголя, в отношении историчности, герой – *еще* не субъект, а автор – *уже* не субъект. Гоголь, обращаясь к проблеме истории, ценностно очерчивает ее сферами доисторичности (быт) и сверхисторичности (Бог). Сверхисторичность в данном случае не внеисторичность (вечность, вневременной идеал), а *уже преодолённая* история, т. е.

¹ “Мир гоголевских героев движется как бы рядом с историей, которая занимала Чаадаева, и в нем – отзвуки, “следы” истории действительно на уровне лишь внешнего быта, как, например, портреты Кутузова и Багратиона в домах у Коробочки и Собакевича. Эта параллельность, своеобразная рядоположенность и придает, вероятно, гоголевскому миру ту самостоятельность, которая не может быть исчерпана какой-то окончательной характеристикой. Мир этот смешон и статичен, но непредугадан” (Анненкова Е.И. Гоголь и литературно-общественное движение кон. 30-х – нач. 40-х гг. XIX века. Л., 1988. С. 18).

обобщение времени. Эти две позиции занимают герой и автор, и оба они отстоят от “личности”, которая оформляется лишь внутри исторического времени.

Герой через сюжет вступает в круг собственной исторической недостаточности, человек “осложнен личностным запросом, словно предъявленным ему таинственными силами жизни”¹. “До-историческое” (мифо-архаическое в своей основе) чувство тождественности мира и сознания героя-нарцисса оборачивается тотальной несостоятельностью индивидуума перед историей, что часто выливается у героя Гоголя в чувство страха.

Автор со своей “за-исторической” позиции возвращается в исторический мир (представленный как сюжетно-хронотопическая реальность) в образе повествователя. Параллельность этих движений автора-повествователя и героя переводит движение личности к историчности в иной семиотический статус: оно наделяется знаковостью. Это актуализирует функцию самого произведения, знаковую содержательность его художественной формы. Для того чтобы произведение было не просто условной формой для исторически разворачивающейся действительности, но представляло собой модель знания, необходимо особое единство героя и автора. Эта близость автора и героя не укладывается в русло как романтической “субъективации”, так и реалистической “объективации”. Результат этого – некоторая зыбкость героя как образа личности при всей четкости его внешне социальной типичности. Герой отличается некоторой “стертостью”, он как бы недоовоплощен как “характер”, как “внутренняя личность”; мы не можем занять по отношению к нему как внешне-объективирующую его позицию, так и субъективирующую позицию сопереживания ему изнутри. Он эстетически не завершается как образ внутри произведения, но получает перспективу эстетического завершения лишь через *целое* произведения.

Главная задача, поставленная Гоголем в отношении Чичикова (*“Не загляни автор поглубже ему в душу, не шевельни на дне ее того, что ускользает и прячется от света”*²), совершенно не заметна в ходе ее сюжетного разворачивания в форме “похождений Чичикова”, а не психологического его исследования. Чичиковское внутреннее, личност-

¹ Бочаров С. Г. Загадка “Носа” и тайна лица // Гоголь: история и современность. М., 1985. С. 189.

² Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.;Л., 1937-1952. Т. 6. С. 242. В дальнейшем цитаты из поэмы приводятся по этому изданию с указанием тома и страницы.

ное (“я-для-себя”) лишь предстает себе, отсюда эстетизм этой фигуры, “приятной во всех отношениях”. Чичиков пытается реализовать себя в мире (“означить свое существование”), т. е. означить себя в материи жизни. Эта цель в сюжетной реализации философски расширяется. “Дело идет именно о том, чтобы перевести себя с внутреннего языка на язык внешней выраженности и вплести себя всего без остатка в единую живописно-пластическую ткань жизни как человека среди других людей, как героя среди других героев; эту задачу легко поменять другой, совершенно инородной задачей, задачей мысли: мышление очень легко справляется с тем, чтобы поместить меня самого в единый план со всеми другими людьми. Ибо в мышлении я прежде всего отвлекаюсь от того единственного места, которое я – единственный человек занимаю в бытии, а следовательно, и от конкретно наглядной единственности мира; поэтому мысль не знает этических и эстетических трудностей самообъективации”¹. Мы не случайно привели эту цитату, касающуюся размышлений М.М. Бахтина об эстетических отношениях автора и героя. Как видим, подобные отношения, эстетические по своей природе, становятся сюжетно актуальными для самого героя гоголевской поэмы. Перед героем встает в сюжете та же проблема, что и перед автором в отношении героя: эстетического оформления себя в действительности. В связи с этим образ каждого помещика и его поместья – это образ, отражающий степень эстетической самообъективации человеческого сознания не через мысль, а через формы внешнего мира.

Мечта является первичной формой выражения единства сознания и мира, мечта субъекта о себе в мире не как его отражение, а как воплощение себя в нем. И поэтому мечтательный Манилов начинает галерею помещиков. Он представляет первоначальный этап вхождения сознания в жизнь. Но не случайно образ Манилова как выражение внутреннего оказывается практически недоступен автору, поскольку в мечте как образе внешних представлений человека внешний образ самого человека совершенно отсутствует: “С точки зрения живописно-пластической мир мечты совершенно подобен миру действительного восприятия: главное действующее лицо и здесь внешне не выражено, оно лежит в ином плане, чем другие действующие лица; в то время как эти внешне выражены, оно переживается изнутри”². Манилову, чтобы ощущать свое присутствие в мире, который он моделиру-

¹ Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 30.

² Там же. С. 27.

ет как мечту, необходима сопричастность другому через любовное его ощущение, и автор постоянно указывает на длительность поцелуев, объятий, рукопожатий, из мига перерастающих в форму “самосуществования” сознания “я” в мире мечты.

На следующем этапе самовоплощения субъективного сознания в мире, на что указывает М. Бахтин, внешний образ нашего “я” как формы “сознающего” способен возникнуть лишь при разрыве его связей с нашим внутренним “я”¹. Следующая за Маниловым (нашим внутренним “я” в мечте) Коробочка – материально закрытая фигура, лишённая каких-либо интроспекций и эмоционально-волевого отношения к миру². Коробочка вся в материи, и ее внутреннее в этом случае представлено через материю (*дубинноголовая*). Материальное как способ выражения внутреннего (с потерей при этом последнего) не дает возможности диалогического к нему отношения (поэтому оно на этом этапе, по выражению М. Бахтина, “призрачно” и “одиоко”). Но материя как закрытая форма (Коробочка) не тождественна эмпирически-материальному, она – мертвый отпечаток нашего сознания (тема покойника-мужа; чучело в чепце Коробочки среди других чучел на огороде). Потеря внутреннего ведет к своеобразной обезличенности человека как анонимности внутреннего в форме внешнего (“<...> выглянувшее лицо показалось ему как будто несколько знакомо. Он стал припоминать себе: кто бы это был, и наконец вспомнил, что это была хозяйка”. VI. 47–48). Призрачность, иллюзорность и неустойчивость позиции, которую занимает это целиком оматериализованное и тем самым потерянное для нас внутреннее, связана в этой главе с темой метаморфоз: изменения формы возможны, когда внешнее “отвязано” от внутреннего; способная к любым изменениям она становится не только материально глухой, но и мерцающей формой внутреннего (см. метаморфоза начальника: “<...> тот говорит громко, басит и никогда не смеется, а этот черт знает что: пищит пти-

¹ “Нужно некоторое новое усилие, чтобы представить себя самого отчетливо en face, совершенно оторваться от внутреннего самоощущения мира, и, когда это удастся, нас поражает в нашем внешнем образе какая-то своеобразная *пустота*, призрачность и несколько жуткая одинокость его. Чем это объясняется? Тем, что у нас нет к нему соответствующего эмоционально-волевого подхода” (Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 29).

² “Два-три случая интроспекции, связанных с Коробочкой, фиксируют относительно несложное психологическое состояние <...> имеют своим предметом психологические движения чисто практического характера: продать или не продать и как продать выгоднее” (Мани Ю.В. Поэтика Гоголя. М., 1988. С. 315).

цей и все смеется. Подходишь ближе, глядишь – точно Иван Петрович”. VI. 50). Эмпирическая материя, на фоне которой представлено наше материализованно-отчужденное внутреннее, предстает как более живая, вызывающая к человеку (ср.: подошедший к Чичикову пестух, ночной лай собак).

Чтобы материализовавшийся (воплощенный) образ субъективно-го сознания перестал быть “мертвым” отпечатком, как писал М. Бахтин, “необходимо вдвинуть между моим внутренним самоощущением – функцией моего пустого видения – и моим внешне выраженным образом как бы прозрачный экран, экран возможной эмоционально-волевой реакции другого на мое внешнее явление”¹. У Ноздрева (как внешнего образа нашего “сознающего”) возникает образ возможного другого как бескорыстного свидетеля ноздревской активности (ср. Ноздрев Чичикову: “Зять мой, Мижухев! Мы с ним все утро говорили о тебе. “Ну, смотри, говорю, если мы не встретим Чичикова”. VI. 64). Эта необходимость для Ноздрева другого как оценивающей точки зрения объясняет обилие его рассказов, обращенных к какому-либо слушателю. Но такой подключаемый свидетель, призма самообъективации сознания Ноздрева, – фигура ценностно для него фиктивная. Чтобы, соразмеряясь с субъективируемым другим, не поглощаться им, Ноздрев лишает его ценностной однозначности (ср. “славный Поцелуев” и “Кувшинников – премилый человек!” могут высечь Ноздрева; правда, во сне, но это не меняет дела; противоположные оценки сталкиваются не только на языке: ср. отношение Ноздрева к Чичикову). Душа другого как возможная мера вписанности сознания в живое тело мира лишена места в реальности конкретно-исторического содержания и поэтому не позволяет выразиться образу моего внутреннего в его “проективности”, “<...> этот возможный носитель ценностной реакции другого на меня не должен становиться определенным человеком, в противоположном случае он тотчас вытеснит из поля моего представления мой внешний образ и займет его место <...> Нужен не участвующий в воображаемом событии автор”². Таким автором начинает выступать сама действительность. Действительность предстает как фактор сознания. Познание мира в ноздревской главе заключается в удостоверении того, что он точно есть (“осмотрели суку – сука точно была слепая”. VI. 73). Здесь впервые появляется в отношениях человека и живого мира искрометное единство.

¹ Бахтин М.М. Указ. соч. С. 29.

² Там же. С. 30.

В “Мертвых душах” диалог строится не через углубление в сознание собеседника, а через выражение темы в свете ее понимания (не персонального, а общетекстового). Диалог разыгрывается в общем русле толкования мира-текста, где субъект как носитель сознания неразделим с миром-объектом¹.

Осознаваемая реальность ценностно так же разнополярна, как и предполагаемый “арбитр-субъект”, в ней как диалогическом партнере отсутствует для человека критерий внешнего отношения к себе и миру. Но стремление субъекта к вненаходимости как условию само-оформления на этом этапе упирается в ту же реальность, но в ее карнавализованном динамизме. Карнавальность с ее веселой амбивалентностью, игрой противоположными началами (верх и низ, жизнь и смерть) отражает прежде всего социокультурное воплощение, игровую имитацию противоречий бытия в их исторически невосполнимом для человека развитии и смене, но в то же время и их нейтрализацию через эту самую игровую имитацию, через ее социологическую вторичность претворения и сгущения. Карнавал как регресс развития возвращает вспять². Сама эта игра останавливает время, делая его как бы уже преодоленным.

О карнавальности в “Мертвых душах” исследователи говорили в аспекте народно-смеховой культуры. В аспекте же нашей проблемы карнавальность как способ разрешения противоречий сознания “я” и окружающего окрашивается в иные ценностные тона. Под маской праздника и беззаботности скрывается уже эксцентричность субъекта. Карнавал поэтому возможен и как противоядие личности против собственной субъектности как навязываемой извне историчности. Если в мифоархаичном карнавале веселье исходит от людей, то в индивидуально-эксцентричном (барочном) варианте карнавала оно впускается как внешняя по отношению к каждому сила; каждый в нем – потенциальная (и реальная) жертва.

¹ “... В герменевтике диалог появляется как метафора для процесса понимания текста: при интерпретации как бы – подчеркнем это “как бы” – происходит диалог интерпретатора с субъектом текста, каким вовсе не обязательно является авторское “я”. *Бонеецкая Н.К.* М. Бахтин и идеи герменевтики // Бахтинология. Исследования. Переводы. Публикации. СПб., 1995. С. 38.

² “Менее всего можно признать карнавал праздником регенерации, рождающего тела, бессмертия плоти, умноженной коллективом. Карнавал отрицает какую бы то ни было возможность порождения, генерирует негенерируемое (...) Ему отводится позиция, с которой, в частности, критикуется текущая история” (*Смирнов И.П.* Бытие и творчество. СПб., 1996. С. 128–129).

Несколько иную позицию самообъективации сознания в мире представляет следующий помещик: *инверсия* как принцип возможной реализации сознающего по отношению к себе самому представлена и в Собакевиче, но если у Ноздрева инверсия реальности обыгрывалась в карнавальном ключе, то у Собакевича инверсия уже как субъективно-принципиальная позиция выливается в форму Бунта¹. “Я” находится не в неупорядоченной артефактной действительности карнавала, а в устойчивой действительности, которую оно нарушает, и нарушает с субъективных позиций, и это становится формой авто-трансценденции личности. Позиция Собакевича достигает высокой степени серьезности и идеологичности. Он безапелляционно переворачивает зримую лояльность людей и вещей, вскрывая их неблагоприятную сущность, тем самым предпринимает *инотворение* (“Купит вон тот каналья повар, что выучился у француза, котла, обдерет его, да и подаст на стол вместо зайца”. VI. 98).

С Бунтом связана новая проективность, перетолковывающая мир с субъективных позиций (“Зодчий был педант и хотел симметрии, хозяин – удобства и как видно, вследствие того заколотил на одной стороне все отвечающие окна и повертел на место их одно маленькое”. VI. 94). Усиливается импульс личного авторства, но авторство истинно, когда предполагает сотворца², который подменяется у Собакевича его же “я”, что ведет к материальной гипертрофии и застыванию этого “я” и оборачивается самоотчуждением уже как результатом Бунта.

Проективное здесь связано не с отказом от истории (как при “ноздревской” карнавализации), не с содержательным определением будущего, а лишь с отрицанием настоящего. С Бунтом связан эсхатологизм, как результат субъективной приверженности принципу “обратности”. На семантику Бунта указывают и портреты у Собакевича, на которых изображены Маврокордато, Миаули, Канари – греческие полководцы в период борьбы за национальное освобождение Греции от турецкого ига, Бобелина – греческая партизанка. Странные имена, “чуждоподобность” этих образов сигнализирует об обратном (“нижнем”) “кромешном” мире, который через Бунт пытается утвердиться. Бунт

¹ “Бунт не довольствуется игровым статусом, он желает произвести инверсию (переворот) в настоящем и единственном мире и утвердить ее новым и окончательным законом мира” (Хоружий С.С. Бахтин, Джойс, Люцифер // Бахтиология. Исследования. Переводы. Публикации. С. 23).

² “Компенсация гипосубъективности, однако, – это лишь исходный момент творчества. Чтобы оно состоялось, оно должно принять черты сотворчества, рекреации, сотрудничества с тем, кто водворен на место, отведенное творцу бытия” (Смирнов И.П. Бытие и творчество. СПб., 1996. С. 91).

подкрепляется и словами Собакевича, проецирующими эту тему на других: “*Дайте ему только нож да выпустите его на большую дорожку – зарежет, за копейку зарежет!*” (VI. 97), получающими сюжетную перспективу семантической эквивалентности с “разбойником из рязанских лесов” капитаном Копейкиным. Реальность отрицается, а не субъективируется (как в мечтах Манилова), сам же субъект вторично объективируется мнением о себе. Эта вторичность объективации вносит в сознание субъекта эсхатологические мотивы как перевоплощение его сущности (см. самооценку Собакевича: “...*вот хоть и моя жизнь, что за жизнь? так как-то себе <...> когда-нибудь придется заплатить за это*”. VI. 145).

Каждый по-своему, помещики представляют возможность иной проективности вне материальной заданности, но не через умозрительную нейтрализацию жизни (ср. Чичиков силен в математике), а исходя из своего конкретного в ней присутствия, слияния с ней. Воплощая свое внутреннее, человек погружается в материю, но в то же время для самообъективации сознания человек должен занять позицию вне материи. Человеческое сознание самообъективируется, соотносясь со своей верхней границей (“Бог” как абсолют сознания) и нижней (“вещь” как выражение “не-сознания”). Эти границы, внешние для обычного сознания, могут у гоголевского персонажа включаться непосредственно в сознание на правах содержательно противопоставленных друг другу элементов, но и представленных в формально-знаковой инверсии. К этому близок поведенческий тип юродства.

Юродство, как и карнавальное поведение, – это “особый тип дидактического поведения”: “поведение юродивого насквозь проникнуто дидактическим содержанием и связано прежде всего с отрицанием грешного мира – мира, где нарушен порядок”¹. “Антиповедение” юродивого, вводящее в грех, соблазн, нарушающее все ценностные запреты общества, построено по принципу загадки, разгадывание которой ведет к обнаружению греховного в самих разгадывающих.

Связь образа Плюшкина с юродством не раз становилась предметом рассмотрения и не вызывает сомнений². Низкое (юродствующее) наиболее непосредственно изображает жизнь, как бы находясь за по-

¹ Успенский Б.А. Антиповедение в культуре древней Руси // Успенский Б.А. Избр. труды: В 2 т. М., 1994. Т.1. С. 327.

² См., например: Топоров В.Н. Вещь в антропоцентрической перспективе (апология Плюшкина) // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследование в области мифопоэтического. М., 1995. С. 7–112.

рогом жизни¹ – одновременно в состоянии смерти² и чуть ли не райского блаженства освобождения. Отсюда особая радость, разлитая в шестой главе, несмотря на мрачный характер ее образности. С радости начинается движение к Плюшкину (“А! Заплатанной, заплатанной! – вскрикнул мужик <...> Чичиков, хотя мужик давно уже пропал из виду и много уехали вперед, однако ж все еще усмехался, сидя в бричке”. VI. 108), и заканчивается глава радостью какой-то новой встречи с миром (“заснул чудным образом, как спят одни только те счастливицы, которые не ведают ни геммороя, ни блох, ни слишком сильных умственных способностей”. VI. 132).

Юродство Плюшкина включает в себя жизненное спасение (чего не было в Бунте Собакевича), надежду, веру в будущее (Бунт же целиком сосредоточен на настоящем), но вера эта игровая: “Плюшкин приласкал обоих внуков и, посадивши их к себе одного на правое колено, а другого на левое, покачал их совершенно таким образом, как будто они ехали на лошадях, кулич и халат взял, но дочери решительно ничего не дал...” (VI. 120); или см. его рассуждения о подарке Чичикову: они куда реальнее маниловских, но возникают изначально в том ключе, что “может, подарю (надо бы подарить), а может, и не подарю”. Сама возможность здесь не правило, а возможность возможности. Эта двойственность разрешается в знаковости, которая не вырастает до религиозной дидактики (как в “чистом” юродстве). Эта знаковость оставляет свободу при высочайшей степени несвободы, поглощенности человека материей (свободы не было в Бунте, а в “карнавале” она обреталась человеком через самопотерю). Это свобода по отношению к собственному поведению как знаковому, к собственному образу как знаковому. Отсюда – скрытая веселость Плюшкина в его реплике: “Эх-а! А вить хозяин-то я! (VI. 116), т. е. он совместил в себе нищего, самого “последнего человека” с “хозяином”, а “хозяина” с “ключницей”, с которой он сам впоследствии будет задорно,

¹ Гоголь пишет “Мертвые души” в странном, “юродском” костюме: “... вместо сапог длинные шерстяные русские чулки выше колен; вместо сюртука, сверх фланелевого камзола, бархатный спензер; шея обмотана большим разноцветным шарфом, а на голове бархатный, малиновый, шитый золотом кокошник, весьма похожий на головной убор мордовок <...> Он долго, не зря, смотрел на нас..., но костюмом своим нисколько не стеснялся”. Аксаков С.Т. История моего знакомства с Гоголем // Гоголь в воспоминаниях современников. М., 1952. С. 112.

² “Первая смерть изображающей смерти состоялась на Руси в форме юродства: юрод презрел свое тело и тем “выпал” из сплошь детерминированного смертью тленного состава мира” (Исупов К.Г. Смерть “другого” // Бахтинология: Исследования. Переводы. Публикации. С. 107.

“занозисто” ругаться, не “взаправду” страшать: *“Вот погоди-ка: на страшном суде черти припекут тебя за это железными рогатками! Вот посмотрим, как припекут!”* (VI. 127). Ругаясь с ключницей, Плюшкин-“ключница” как бы ругается сам с собой; в этом “театре-миниатюре” поднимается вопрос о наказании (со всей суровой непреклонностью от лица жизни и небес заявляемый автором), но, не отрицаясь, в радостной свободе и преодолевается.

Юродство – это реакция на существующий порядок как форму истории в ее целом (а не только в “настоящем”, как в Бунте). Юродство дает внезапность по отношению к истории, что является важным условием ее объективации и трансцендирования в ней сознания. В поэме расширяется слово о мертвых; мир и человек, по мере воплощения своего единства, преодолевают в этом слове обесмысливание себя внешними силами (временем), выходят в сферу чистого значения, которое строится не как вневременное (умозрительное), а через совмещение времен, т. е. “уже-преодоленность” истории. И только после этого возможен диалог мира и человека с Временем.

Углубление Чичикова в себя, возрастание интроспекции и способности к обобщению реальности свидетельствует о развитии сознания героя, соопределяющегося с экстериоризацией сознания, отдельные этапы которой представлены через помещиков. Самообъективация сознающего (помещики) выстраивается как поиск внезапности в формах самой действительности, как поступательное восхождение к авторитетному автору, творящему действительность. При этом образ каждого помещика, как форма воплощения сознания, с одной стороны, конкретизирует его, в частности – сознание Чичикова, с другой стороны, как внешнее зеркало для сознания Чичикова, оставляет его открытым, т. е. освобождает в его недовоплощенности для обращенности к ноуменальной (можно назвать ее также “проективной”) стороне мира, выражаемой в ненаправленном движении и связанной с понятием “даль”. Это важнейшее для Гоголя (в онтологическом и гносеологическом отношении) понятие встречается уже в “Записках сумасшедшего”, где перед нами, как пишет А. Ковач, “мир, построенный не из реалий биографического и социального индивида, а семантический мир (система символов), порожденный исключительно персонально-повествовательным отношением героя к самому себе и вне его лежащей реальности. Порожденную таким образом реальность Гоголь называет далью”¹.

¹ Ковач А. Поприщин, Софи и Меджи (к семантической реконструкции “Записок сумасшедшего” // Гоголевский сборник. СПб., 1993. С. 104.

В “Мертвых душах” даль выстраивается как “персонально-поведовательное отношение к себе” автора, и это определяет уже не “феноменологический” план героя, а “проективный”. Поэтому, в аспекте “я – другой”, даль в “Мертвых душах” – это “другое другое”, или третье, т. е. “это то, чем (кем) ты не можешь стать ни при каких условиях, и что (кто) не может стать тобой и, следовательно, и “другим”, ибо “другой” уже был введен как объект твоего превращения в него или его в тебя”¹⁹.

¹⁹ Пятигорский А. “Другой” и “свое” как понятия литературной философии //Сб. статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 4.