

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Волгоградский государственный социально-педагогический университет»

*На правах рукописи*

*Егорова*

**ЕГОРОВА Светлана Олеговна**

**ЭВОЛЮЦИЯ ЭСХАТОЛОГИЧЕСКИХ МОТИВОВ  
В ТВОРЧЕСТВЕ Н.В. ГОГОЛЯ**

10.01.01 – русская литература

Диссертация

на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель – Гольденберг А.Х.,  
доктор филологических наук

Волгоград – 2018

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	5
ГЛАВА I. ПАТРИАРХАЛЬНЫЙ МИР МАЛОРОССИИ И ЗНАКИ ЕГО РАЗРУШЕНИЯ В СБОРНИКАХ «ВЕЧЕРА НА ХУТОРЕ БЛИЗ ДИКАНЬКИ» И «МИРГОРОД».....	19
I.1 Мифологические и исторические угрозы патриархальному миру в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» .....	19
I.1.1 Волшебно-земляной мир – угроза смерти и источник жизни патриархального человека.....	19
I.1.2 Эсхатология «Страшной мести»: изофункциональность истории и волшебно-земляного мира.....	30
I.1.3 Необратимость исторического времени в «Сорочинской ярмарке».....	34
I.1.4 «Иван Федорович Шпонька и его тетушка»: идеальная позиция «младенчествующего человечества».....	36
I.2. Эсхатология «Вия».....	38
I.2.1 Соединение в «Вие» двух эсхатологических значений «Вечеров на хуторе близ Диканьки».....	38
I.2.2 Хома Брут как воплощение исторического распада казачьего мира.....	41
I.2.3 Роль «героико-эпического казачьего прошлого в современности «Вия».....	47
I.2.4 Эволюция отношения Хома Брута к «иному» миру.....	50
I.3 «Старосветские помещики»: гибель волшебно-земляного мира и сознание патриархального человека.....	57
I.3.1 Переосмысление сентименталистской эсхатологии в «Старосветских помещиках».....	57
I.3.2 Новый характер угроз патриархальному миру в «Старосветских помещиках» .....	59
I.3.3 Соотношение идиллии и петербургской цивилизации в «Старосветских	

помещиках».....	67
ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ I.....	70
ГЛАВА II. СИМВОЛИКА ПЕТЕРБУРГА КАК АНТИМИРА В «ПЕТЕРБУРГСКИХ ПОВЕСТЯХ» И «РЕВИЗОРЕ».....	73
II.1 Образ Петербурга и его эсхатологические смыслы в «Петербургских повестях» и «Петербургских записках 1836 года».....	73
II.2 Историко-культурный генезис бесовских значений Петербурга в «Петербургских повестях».....	78
II.3 Петербург как всеобщая мистификация: судьбы художников в повестях «Невский проспект» и «Портрет».....	83
II.4 Судьбы чиновников в «Петербургских повестях» – зеркало петербургской иерархии.....	85
II.4.1 «Нос»: размытость границы факта и вымысла в петербургском антимире .....	85
II.4.2 «Записки сумасшедшего»: петербургская иерархия как объект мечты и механизм ее обуздания.....	88
II.4.3 «Шинель»: Башмачкин как идеальная опора петербургской иерархии.....	97
II.5 «Ревизор»: превращение русского мира в химеру Петербурга.....	102
II.6 Петербург в «Ревизоре» как центр борьбы с дьявольской химерой.....	108
II.6.1 Символика Страшного суда в «немой сцене» «Ревизора».....	109
II.6.2 Трансформация сюжета русской водевильно-морализаторской комедии в «Ревизоре» и ее смысл.....	112
II.7 Снятие антитезы Петербурга и России в «Развязке Ревизора».....	116
ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ II.....	118
ГЛАВА III. «МЕРТВЫЕ ДУШИ»: КОНЕЦ МИРА КАК РУБЕЖ ЕГО	

ВОСКРЕШЕНИЯ И ПРЕОБРАЖЕНИЯ.....	121
III.1 «Выбранные места из переписки с друзьями» – ключ к эсхатологическим значениям первого тома «Мертвых душ».....	121
III.2 Чичиков и Хлестаков: сходства и различия эсхатологической роли.....	125
III.3 Жизнетворные значения эсхатологии первого тома «Мертвых душ».....	131
III.4 Идеал вечного и всеобщего движения / полета в первом томе «Мертвых душ».....	143
ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ III.....	154
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	156
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	162

## ВВЕДЕНИЕ

Тема «конца мира» сквозной нитью проходит через все творчество Гоголя. Она может быть открыто заявлена в его художественных текстах, как, например, в словах художника из первой редакции «Портрета»: *«уже скоро, скоро приблизится то время, когда искунитель рода человеческого, антихрист, народится в мир. Ужасно будет это время: оно будет перед концом света»*<sup>1</sup>, так и проявляться в системе мотивов, образующих эсхатологический подтекст произведений писателя. Настоящее исследование посвящено выявлению основных значений эсхатологии («конца мира») в художественном мире Гоголя во взаимосвязи ее историко-культурных, жанровых и сюжетно-смысловых аспектов.

Актуальность темы обусловлена необходимостью поиска новых подходов к культурно-историческим и структурным основам художественного мира Гоголя. Речь, в частности, идет о структурной преемственности фольклорных и отдельных литературных (жанровых) моделей мира в творчестве Гоголя. Мы исходим из того, что именно структура (модель) мира, будучи ценностно маркирована, обуславливает, в конечном счете, идеологию писателя, в том числе в ее эсхатологическом измерении. Это особенно важно по отношению к Гоголю, в творчестве которого представлены разные культурно-исторические модели конца света – от фольклорно-мифологических до библейской.

При этом следует учитывать целый ряд осложняющих изучение темы факторов. Когда идет речь о гоголевской эсхатологии, имеется в виду, прежде всего, эсхатология библейская, которая присутствует у Гоголя, начиная с первых его художественных опытов и особенно широко и многоаспектно – в зрелом и позднем творчестве писателя. Однако с собственно религиозной точки зрения эта эсхатология не нуждается в аргументации или разъяснении какими-либо литературными текстами. В то же время отражение эсхатологии в художественном

---

<sup>1</sup> Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений 14-ти тт. – М.-Л.: АН СССР, 1937-1952. – Т. III. – С. 443. Далее ссылки на это издание в тексте работы с указанием тома и страниц.

тексте всегда обусловлено теми или иными социо-историко-культурными тенденциями эпохи. Их учет необходим при филологическом анализе.

Гоголь, очевидно, не может рассматриваться как простой иллюстратор соответствующих максим. Примером такого подхода выглядит монография В.М. Глянца [Глянц 2004]. Эта работа написана в эссеистическом ключе и, строго говоря, научной критике не подлежит. Вместе с тем ее ключевой посыл показателен истолкованием гоголевских сюжетов вообще и их катастрофизма в частности исключительно в русле библейской апокалиптики [см.: Глянц 2004: 64-75, 105-112].

Между тем, следует иметь в виду, что эсхатология как таковая является универсалией человеческого сознания, подспудно уравнивающего свой личный конец с концом «своего» мира (этноса, цивилизации), а его, в свою очередь, с концом мира в целом. Образно-смысловое взаимодействие в художественном мире Гоголя этих универсальных значений эсхатологии побуждает нас опираться на систему дефиниций последней, представленную в энциклопедической статье С.С. Аверинцева. Автор рассматривает эсхатологию (от греч. ἔσχατος – последний, конечный) – в религиозных мировоззренческих системах как учение о конечных судьбах человеческой личности и всего сущего в «вечности». Чрезвычайно важно для нашего анализа разграничение С.С. Аверинцевым индивидуальной эсхатологии (т.е. учения о посмертных судьбах единичной человеческой души) и универсальной (т.е. учения о цели и назначении космической и человеческой истории, исчерпанию ими своего смысла, об их конце и о том, что за этим концом последует). Индивидуальная эсхатология обычно соотнесена с универсальной, но степень и модальность этого соотнесения в различных системах различны, как и степень внимания к эсхатологической проблематике в целом. Принципиально важной предпосылкой анализа различных модификаций гоголевской эсхатологии является положение С.С. Аверинцева о том, что в европейских мифологиях (например, в «Прорицании вельвы» о гибели богов в исландской «Старшей Эдде») катастрофическое крушение мировой системы означает не ее необратимый конец,

а смену циклов. Не менее важны описываемые исследователем наложения индивидуальной и всеобщей эсхатологии в хтонических системах, представляющих землю (и отсюда – могилу) материнским лоном для человека и рода, что уравнивает погребение и зачатие и предполагает возврат покойника в земную жизнь в ипостаси потомка (напр., в индийских «Упанишадах»).

Христианская эсхатология, как известно, выросла из библейско-мессианской – выведя концепт движущейся к концу священной истории за пределы контекста «народа Божьего». Как показывает С.С. Аверинцев, согласно ее отправной позиции, приходом Христа эсхатологическое преобразование мира уже началось, поскольку Мессия пришел в «последние времена» (1 посл. Ап. Петра, 1, 20) и «победил мир» (Еванг. от Ио., 16, 33). Но если в первый раз Христос приходил «в образе раба», чтобы учить, исцелять и своими страданиями искупить, а не судить людей (Еванг. от Матф. 18, 11); то Его второе пришествие свершится для окончательного суда живых и мертвых. Второму («апокалиптическому») пришествию предстоит выявить сокровенную реальность первого, застигая людей в рутине их каждодневного поведения. Два пришествия Христа выражают полярное соотношение двух свойств Бога – милосердия и судящей справедливости. Это отчасти переносит императив эсхатологии в духовный мир человека: «Царствие Божие внутри вас есть» (Еванг. от Луки, 17, 21).

Гоголь - художник принадлежал не только христианской религии, но и русской культуре своего времени, которая искала и находила в христианстве ответы на современные социоисторические и духовные вызовы. Под влиянием научно-материалистической идеологии французского просветительства религиозная картина мира в массовом сознании была поколеблена. А буржуазные революции в Европе существенно подорвали духовный авторитет монархической власти. Это обусловило катастрофическое мироощущение «нормализованного»<sup>2</sup>

---

2 Термин «нормализованный» принадлежит культурной антропологии и употребляется в работе применительно к человеку, целиком встроенному в определенную культуру и мыслящему в соответствии с ее нормой (нормами).

человека гоголевской эпохи, получившее отчетливо эсхатологическую окраску. И в творчестве Гоголя объективно проявились поэтические истоки современной ему «эсхатологии сознания».

По точному определению Ю.В. Манна, Гоголь отразил «...судьбу древних переживаний и комплексов в исторически изменившееся время» [Манн 1978: 50]. Уникальность Гоголя состоит в том, что он воспроизвел в своем творчестве целый ряд исторически наследующих друг другу фольклорных и литературных моделей мира, по-новому высветив их морфологическую преемственность. Наше исследование должно прояснить отраженную в поэтике писателя логику катастрофической смены историко-культурных и литературных моделей.

Почти вплоть до конца 1980-х годов анализ эсхатологии Гоголя шел, по понятным причинам, в «гоголиане» русского зарубежья. Ориентиром для большинства исследований стали позиции Д.С. Мережковского о равной одержимости дьявольским «мором» самого Гоголя и его персонажей. Однако в целом ряде работ эта позиция последовательно корректировалась и частично оспаривалась. В 1920-е годы В.В. Зеньковский выдвинул тезис о том, что эсхатологические переживания... у Гоголя... сопрягались ожиданием для мира новой религиозной культуры, – «...и здесь Гоголь отводил исключительное место России». Это определило литературную эволюцию Гоголя от «эстетического мировоззрения» к подчинению своего искусства «высшим [религиозным] задачам». Суть этого подчинения состоит в том, что Гоголь боролся с «...силами зла не вне и над человеком, а ... в душе человека» (см.: [Зеньковский 1997: 37, 197, 234]). В этом с Зеньковским согласен К. Мочульский. В своей книге «Духовный путь Гоголя» (1934) он на примере повести «Портрет» заключает, что «Психика человека – единственный путь проникновения в мир злого начала». Однако в глазах Мочульского Гоголь приходит к этому «антропологизму» конца света в ходе самоанализа: религиозность зрелого Гоголя была мотивирована, в первую очередь, его собственным страхом (см.: [Мочульский 1995: 8-9, 17]).

Д.И. Чижевский в работе «Неизвестный Гоголь» (1951) переходит к изучению



источников эсхатологических мотивов у Гоголя в историко-культурном контексте Александровской эпохи. Так, вероятным источником сюжета о близком пришествии антихриста в первой редакции «Портрета» Чижевский считает популярную в России конца XVIII – первой трети XIX вв. пиетистскую традицию (Бенгель, Юнг-Штилинг). Как указывает исследователь, сочинения Юнг-Штилинга, в особенности его апокалиптический роман «Победная песнь», *«были популяризированы в России вторым поколением русских масонов [после 1800 года]»* (см.: [Чижевский 1995: 212]). Этот поиск источников гоголевской эсхатологии в современную ему и предшествующую эпохи продолжил М. Вайскопф (см.: [Вайскопф 1993]).

Одним из наиболее плодотворных подходов к гоголевскому эсхатологизму выглядит связь последнего с самим изображенным у Гоголя земным миром и человеческим естеством. Эта позиция еще до революции была обозначена в работе С.К. Шамбинаго [Шамбинаго 1911], где творчество Гоголя сопоставляется с живописью Ф. Гойи. Автор утверждает, что оба художника писали не карикатуры на людей, но их подлинные «хари», – что и делало мир адом на земле.

Фактически отталкиваясь от этой мысли, В.Н. Ильин, полагает, что уже при жизни Гоголь фактически ощущал себя в аду – поскольку видел людей именно такими монстрами, какими он их изображал. Поэтому самыми жизненными для Гоголя и в силу этого самыми художественно сильными В.Н. Ильин видит борьбу героев «Вия» и «Страшной мести» с бесами и гномами в пространстве земного мира. Сама же адская природа гоголевских земных монстров является для В.Н. Ильина их собственным автохтонным естеством: этот ад не создан Богом, но движим логикой собственного греха (см.: [Ильин 2002: 358, 363]; ср.: [Ильин 1997: 65]).

Г.Ф. Мейер считает такое изображение человека духовной ошибкой Гоголя, которая стала для него формой трагического самоистязания. Гоголь, по мнению Мейера, видел в человеке только грех, а первопричиной этого греха самого человека, а не нечистого. Тем самым, Гоголь нарушил дозволенные религией

границы осмеяния человека: перейдя от осмеяния человеческих грехов к осмеянию человека как такового (см.: [Мейер 2002: 262-263]).

В российском гоголеведении анализ эсхатологической составляющей в идейно-художественной картине мира писателя вышел на новый уровень в конце советского периода. Основными объектами внимания в этом плане стали финал «Ревизора» (появление Жандарма и последующая «немая сцена»), а также первый том «Мертвых душ». Однако уже в середине 1970-х годов И.Л. Вишневская указала на подчеркнuto символический характер фигуры Жандарма [Вишневская 1976: 146-147]. Близко к этому мнение В.А. Зарецкого о том, что объявление о прибытии ревизора для самого городничего равно «концу света» [Зарецкий 1974: 88-89, 94]. А Ю.В. Манн в своей программной монографии о Гоголе отметил в словах Городничего о Хлестакове скрытую атрибутику антихриста [Манн 1978: 258]. Уже в 1990-е годы эти наблюдения развил С.Н. Бузунов [Бузунов 1997: 187-190]. Кроме того, видя одним из ключевых образно-мотивных источников «немой сцены» картину К.П. Брюллова «Последний день Помпеи», Ю.В. Манн открывает их общий источник в средневековой иконографии Страшного Суда (см.: [Манн 1978: 206, 240, 242-257]; ср.: [Маркович 1988: 142]; [Лебедева 2001: 113-126]). Эти соображения косвенно подтверждаются наблюдениями В.И. Тюпы о том, что центральная композиция немой сцены, где Анна Андреевна и Марья Антоновна с разных сторон устремлены к городничему, соотнесена со сценой распятия (см.: [Тюпа 1987: 214]; ср.: [Грекова 1994: 38-40]; [Виролайнен 1997: 232]).

Принципиальной в понимании эсхатологизма «Ревизора» вообще и «немой сцены» как логического итога этой линии пьесы видится позиция В.А. Воропаева, полагающего, что в написанной спустя десять лет «Развязке Ревизора» (1846) Гоголь не предложил новое толкование пьесы, а лишь обнажил ее главную мысль. Документальным подтверждением этому исследователь считает письмо Гоголя актеру Ивану Сосницкому от 2 ноября 1846 г.: «Из... «Развязк[и] Ревизора» вы постигнете, почему я так хлопочу об [немо]й сцене... Я уверен, что вы взглянете сами другими глазами на "Ревизора" после этого заключения, которого мне, по

многим причинам, нельзя было тогда выдать и только теперь возможно» [XIII; 127] [(см.: [Воропаев 2016: 11]).

Идейной-образной основой эсхатологии «Ревизора», отмечаемой в разное время Г.А. Гуковским [Гуковский 1959: 455, 465], В.А. Зарецким [Зарецкий 1974: 98] и И.А. Грековой [Грекова 1994: 41] является особая гоголевская концепция характеров комедии, в каждом из которых Гоголь был готов видеть возможность иной личности и иного бытия. Осуществляется же эта возможность через «смерть» нынешней, порочной ипостаси характера. Эта неотвратимая «смерть» и возвещается Жандармом.

Именно преемственность «Мертвых душ» такой философии характера «Ревизора», ложится, по мнению российских исследователей (см., напр.: [Грекова 1994: 41]), в основу эсхатологии первого тома поэмы.

Ключевой в анализе подспудного эсхатологизма «Мертвых душ» стала монография Е.А. Смирновой (1987), в которой наиболее глубоко были проанализированы мотивные и морфологические связи первого тома поэмы с первой частью «Божественной Комедии» Данте. Подобие мира первого тома Аду объективно предполагает его катастрофическое преобразование в двух последующих томах «Мертвых душ».

В.А. Воропаев в указанной выше работе обосновывает эсхатологический пафос «Мертвых душ» в целом возможным гоголевским черновиком к ненаписанному третьему тому поэмы, фактически представляющим собой Откровение (см.: [Воропаев 2016: 11-12]).

Важным идейно-методологическим подходом к пониманию эсхатологических смыслов «Мертвых душ» стала многократно отмечаемая уже в постсоветском гоголеведении прямая идейная преемственность поэмы и «Выбранных мест из переписки с друзьями» (далее в тексте – «Переписка») – (см.: [Анненкова 1999: 33-39]; ср.: [Антропова 1999: 54-59]). Наиболее фундаментально эта преемственность двух последних трудов Гоголя проанализирована в книге Л.В. Жаравиной [Жаравина 1996].

В то же время в работах В.И. Ереминой [Еремина 1976], А.В. Самышкиной [Самышкина 1979], Л.А. Софроновой [Софронова 2010] было показано, что Гоголь глубоко отразил фольклорно-мифологическую картину мира с присущими ей эсхатологическими механизмами, в основе которых лежит вторжение прачеловеческого, земляного мира в людское пространство – в «Страшной мести», «Заколдованном месте», «Вие» и др. (см.: [Виролайнен 1979: 141]; ср.: [Фиалкова 1986: 58]).

В позднем творчестве Гоголя фольклорные и библейские (в том числе эсхатологические) архетипы накладываются друг на друга. «Прорывными» в этом плане стали работы С.А. Гончарова [Гончаров 1997] и А.Х. Гольденберга [Гольденберг 2007, 2012], в которых было показано, что в 1840-е годы наложение идейно и мотивно наследующих друг другу фольклорных и библейских архетипов отражало морфологию художественного мышления писателя. Так, Гоголь воспроизвел евангельскую парадигму самосознания древнерусского смехового мира как inferнального порождения (см.: [Воропаев 2016: 11-12]) и замкнул это самосознание на себе (см.: [Лотман 1974]). А усвоив в юности христианскую эсхатологию в образах и коннотациях польско-украинского барокко (см.: [Tschizewskij 1968]; [Барабаш 1994]; [Архипова 2001: 12-17]), Гоголь в своем позднем творчестве использовал их для преодоления «инфернальной» природы собственного смеха. Характерно, что Е.А. Голубева находит истоки эсхатологии «Ревизора» в «Страшной мести» – классической народной легенде (см.: [Голубева 2016: 20]).

Поэтому анализ «эсхатологии» в художественном мире Гоголя нельзя ограничивать систематизацией библейских реминисценций, указывающих всегда лишь на фатальный *итог* движения мира к своему концу.

Эволюция (зачастую катастрофическая) мироустройства заложена у Гоголя в самой природе последнего. Анализируя сквозную и катастрофическую морфологию гоголевского сюжета, Ю.В. Манн оценил переход гоголевской фольклорной фантастики в стиль его поздних вещей и циклов как знак его

подспудного, но необратимого вырождения (превращение человеческого мира в животный) [Манн 1978: 83]. Вслед за Г.А. Гуковским [Гуковский 1959: 25] исследователь видит это измерение эсхатологии Гоголя проявлением архисюжета писателя, лежащего в основе его поэтики. Неслучайно большинство форм необъяснимо - странного у позднего Гоголя не влияют на сюжет (см.: [Манн 1978: 82-83, 128, 177]), то есть выступают следами архисюжета. Попытку реконструировать такой архисюжет предпринял в своей монографии А.И. Иваницкий, описавший алгоритм последовательного катастрофического (эсхатологического) перехода одной модели мира в другую как постоянно присутствующий в гоголевском сознании [Иваницкий 2000]. В свою очередь, М.Н. Виролайнен показывает, что сам катастрофизм (т.е. потенциальный эсхатологизм) творческого сознания Гоголя имеет внутренне позитивную природу, поскольку отражает «сплошную превращаемость гоголевского мира, которая неизбежно проявляется у него и в сюжете, и в стиле» [Виролайнен: 2003 11].

Каждая форма выступает для Гоголя промежуточным рубежом стихийного движения. Совершенным воплощением такой стихии становится для Гоголя музыка: «*слыша музыку*», дух превращается в «*болезненный вопль, как бы душою овладело одно только желание **вырваться из тела***» [VIII; 12. Здесь и далее все выделения в цитатах из произведений Н.В. Гоголя принадлежат мне. – С.Е.]. Это рождает абсолютный трансформизм гоголевского мира. Юные красавицы в «Вечерах...» способны превратиться в ведьм (что и совершается в «Вие»); этим же ведьмам родственны петербургские красавицы. Потенциальное родство сильнее тождества, поскольку открывает поле и путь метаморфозы, апогеем которых выступает обратимое превращение носа в одноименной повести в господина. Именно метаморфность гоголевского мира (то есть неокончателность любой его формы) делает этот мир непрерывным, рождая, по определению исследователя, «чистую и непрерывную длительность». В результате в каждой из изображаемых или отражаемых Гоголем моделей мира оказался заложен механизм ее саморазрушения либо катастрофического перерождения (см.: [Виролайнен

2003: 9-14]).

Работы указанных выше исследователей внесли ценнейший вклад в изучение особенностей гоголевской эсхатологии. Но пока остаются без должного внимания ряд принципиальных вопросов.

Как Гоголь - художник образно отражает, идейно оценивает и художественно маркирует тот или иной «эсхатологический» хронотоп?

Как меняется оценка того или иного хронотопа (в том числе тотально – из идеального объекта эсхатологической угрозы в ее источник)?

Как и почему смена идейных взглядов Гоголя меняла характер эсхатологизма его мировоззрения и мировосприятия, став предметом открытой проповеди?

**Объектом** нашего исследования является художественное творчество Гоголя.

**Предмет** изучения – художественное своеобразие эсхатологических мотивов в динамике творчества писателя.

**Материал исследования** – сборники «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород», т. н. «Петербургские повести», комедия «Ревизор», первый том поэмы «Мертвые души», статья «Петербургские записки 1836 года», пьесы «Театральный разъезд после представления новой комедии» и «Развязка Ревизора», книга «Выбранные места из переписки с друзьями».

Это определило **цель и задачи** работы.

**Цель** работы – выявление и описание поэтической логики смены идеальных хронотопов и характера эсхатологических угроз им в художественном мире Гоголя.

Достижение этой цели предполагает решение следующих **задач**:

- 1) установить, как меняется понимание Гоголем идеального хронотопа;
- 2) проследить, как со сменой хронотопа меняется характер эсхатологической угрозы ему;
- 3) выявить роль используемых в ранней прозе Гоголя фольклорных форм эсхатологического сознания;
- 4) показать, как фольклорные повествовательные формы восприятия «конца

мира» преобразуются в литературные в результате идейной и творческой эволюции Гоголя в середине 1830-х годов в «Миргороде» и петербургских повестях;

5) проанализировать специфику эсхатологических мотивов в комедии «Ревизор»;

6) определить, как переход Гоголя к библейскому пониманию эсхатологии в «Мертвых душах» и «Развязке Ревизора» отразился на жанровой поэтике писателя.

**Научная новизна** исследования заключается в том, что эсхатологические мотивы у Гоголя рассмотрены в их динамике – как совокупность последовательно обуславливающих друг друга катастрофических смен мироустройства в рамках сквозного сюжета писателя.

**Теоретическая значимость** работы состоит в том, что ее результаты показывают, как смена эсхатологических представлений в истории культуры выступает одним из механизмов эволюции соответствующих фольклорных жанровых форм в литературные.

**Практическая значимость** работы заключается в возможности использования ее материалов в вузовских курсах по истории русской литературы, на уроках и факультативных занятиях по истории русской литературы в профильных классах общеобразовательных средних школ.

Многослойность гоголевского художественного мира и, соответственно, природы и значений его эсхатологической составляющей обусловили выбор **методов и приемов исследования**. Это культурно-исторический метод, используемый для анализа смены культурных моделей в эсхатологии Гоголя, структурно-типологический метод, используемый при соотнесения жанровых моделей фольклора и литературы в произведениях писателя; метод интертекстуального анализа, необходимый для выявления сквозной сюжетной логики эсхатологических мотивов в творчестве Гоголя; мифопоэтический подход к системе эсхатологических образов и мотивов писателя.

Соответственно, **методологическую базу исследования** составили труды С.С. Аверинцева, М.М. Бахтина, С.Г. Бочарова, М.Н. Виролайнен, В.И. Ереминой, А.И. Иваницкого. Е.Н. Купреяновой, Д.С. Лихачева, Ю.М. Лотмана, Ю.В. Манна, Е.М. Мелетинского, А.М. Панченко, Л.А. Софроновой, Б.А. Успенского. Фундаментальной опорой в работе стали монографии Е.И. Анненковой, Ю.Я. Барабаша, Андрея Белого, М.Я. Вайскопфа, В.В. Гиппиуса, А.Х. Гольденберга, С.А. Гончарова, Г.А. Гуковского, Е.Е. Дмитриевой, Л.В. Жаравиной, В.Я. Звизняцкого, В.Ш. Кривоноса, В.М. Марковича, С.И. Машинского, Л.В. Пумпянского, Е.А. Смирновой, рассматривающих творчество Гоголя и его эволюцию как единое и уникальное идейно-художественное целое, а также работы В.А. Воропаева, И.А. Есаулова, В.В. Зеньковского, В.Н. Ильина, О.Б. Лебедевой, Г.Ф. Мейера, Д.С. Мережковского, К. Мочульского, А.М. Ремизова, Д.И. Чижевского, С.К. Шамбинаго, делающих упор на эсхатологической проблематике произведений Гоголя. Понятийную основу анализа составили труды И.А. Бессонова, А.А. Васильева, В.Ф. Давыденко, Ф.Ф. Зелинского, Ю.А. Кулаковского, Н.А. Машкина, В.А. Сахарова, В.П. Шестакова по мифологической, религиозной и народной эсхатологии, а также ее переосмыслении в художественной литературе.

**Положения, выносимые на защиту:**

1) Смысл и морфология «конца света» всегда зависит у Гоголя от избранного идеала этого «света». В «Вечерах...» и «Миргороде» идеалом является патриархальный мир (сельский / хуторской, воинско-эпический, поместный);

2) Угроза патриархальному миру в «Вечерах...» является «двунаправленной»: со стороны волшебного-земляного мира и со стороны необратимой истории, содержанием которой выступает распад народного (казачьего) единства. Первая угроза переживается автором и (или) героями в жанре предания («Сорочинская ярмарка»), легенды («Вечер накануне Ивана Купала») и былички («Заколдованное место»), вторая – в форме и стилистике украинской народной думы («Страшная месть»);



3) В «миргородском» цикле фольклорные модели «эсхатологизма» бытия реализуются в романтических и сентименталистских жанровых формах. Героическому эпосу о гибели расколовшегося казачьего мира в «Тарасе Бульбе» противостоит его духовная аннигиляция в «Вие», герой которого переживает пространственно - временной разрыв с праматеринской волшебной землей в балладно-лирическом ключе. В «Старосветских помещиках» разрушение сентименталистской идиллии в равной мере обусловлено «зовом из-под земли» и натиском рационально-бездушной петербургской цивилизации;

4) В «Петербургских повестях» эсхатологический образ Петербурга как воплотившегося антимира своей пространственной неупорядоченностью и химеричностью типологически подобен бесовскому миру смеховой культуры Древней Руси. Гоголь воспроизвел народное «антипетровское» восприятие Петербурга как антипода древнерусского патриархального мира, в котором столица духовно не противостояла периферии;

5) В «Ревизоре» и «Мертвых душах» идеальным для Гоголя хронотопом становится современная ему имперская Россия, наделяющая эсхатологическую угрозу библейскими значениями. Она заключается в духовном омертвлении людей, их службе телесным страстям и социально-психологическом отчуждении от общества и государства. Новый хронотоп находит отражение в жанровых системах «Ревизора» и «Мертвых душ», актуализирующих эсхатологические мотивы барочной украинской школьной драмы, русской религиозно-учительной прозы и символично-эпической поэмы Данте;

6) «Ревизор», с одной стороны, являет поглощение России химерическим антимиром Петербурга в лице Хлестакова, а с другой стороны, представляет имперский Петербург (в лице подлинного ревизора, возвещаемого Жандармом) главным источником борьбы с бесовской химерой. В I томе «Мертвых душ» мотивы Страшного суда получают созидательное значение гибели ветхой оболочки человека ради воскрешения исконного богатырства русского мира как вечного и всеобщего движения / полета.

**Оценка достоверности** результатов исследования выявила: применены адекватные методы и приемы исследования, объем анализируемого материала репрезентативен, поскольку включает широкий круг художественных текстов; полученные теоретические и практические выводы опираются на значительную теоретико-методологическую базу, основные выводы отражены в публикациях в журналах и сборниках научных статей Волгограда, Москвы, Оренбурга, Ростова-на-Дону.

**Апробация результатов работы.** Основные разделы работы были представлены в докладах на следующих научных форумах: XIII региональная конференция молодых исследователей Волгоградской области (Волгоград, 2008 г.), Всероссийские научно-практические конференции «Особенности духовно-нравственного формирования личности в современных условиях» (г. Михайловка Волгоградской области, 2008, 2009 гг.), Международная научная конференция «Интеграционные процессы в коммуникативном пространстве регионов» (Волгоград, 2010 г.), VI Международная научная конференция «Рациональное и эмоциональное в литературе и фольклоре» (Волгоград, 2011 г.), Международная научно-практическая конференция «Филологические чтения» (Оренбург, 2016 г.), Седьмая международная научная конференция (заочная) «Восток-Запад: пространство русской литературы и фольклора», посвященная 90-летию со дня рождения Д.Н. Медриша (Волгоград, 2016 г.), Всероссийская научная конференция «Поэма Н.В. Гоголя "Мертвые души": история и современность. К 175-летию со дня выхода в свет». (Москва, МГУ, 2017 г.). Содержание работы отражено в 12 публикациях, в том числе в пяти изданиях, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки РФ

**Структура работы.** Работа состоит из введения, трёх глав, заключения и списка литературы, включающего 241 наименование.

## **ГЛАВА I. ПАТРИАРХАЛЬНЫЙ МИР МАЛОРОССИИ И ЗНАКИ ЕГО РАЗРУШЕНИЯ В СБОРНИКАХ «ВЕЧЕРА НА ХУТОРЕ БЛИЗ ДИКАНЬКИ» И «МИРГОРОД»**

### **I.1 Мифологические и исторические угрозы патриархальному миру в «Вечерах на хуторе близ Диканьки»**

1.1.1 Олицетворенная земля – угроза смерти и источник жизни патриархального человека

Как и другие «фольклористические» циклы начала и середины 1830-х годов (В.И. Даля, М.П. Погодина, О.М. Сомова и др.), гоголевские «Вечера на хуторе близ Диканьки» (далее в тексте – «Вечера...») были вдохновлены идеями Г.В. Гердера и романтиков о народе как самобытном национальном коллективе, который в фольклоре перцепирует и выражает себя в связи с родной природой как духовной «почвой». Соответственно, автор своим творческим актом приобщается (возвращается) к народу и в то же время синтезирует его духовное (историческое) бытие на новом уровне (см.: [Самышкина 1976: 42-43]; ср.: [Янушкевич 1971: 39, 41-42]). Двойственные отношения как патриархального народного коллектива к земле, так и авторской личности к народу обозначили, по-видимому, ключевые образно-смысловые линии «Вечеров...» и, в первую очередь, характер угроз патриархальному миру.

В гоголеведении не раз отмечалось, что за беззаботным внешне смехом первого цикла писателя скрывается «космический ужас» перед угрозой вторжения посланцев мира «иного» либо собственного безвозвратного попадания в «иной» мир.

Мотив страха в «Вечерах...» – не просто ключевой, но сюжетообразующий. По наблюдению В.В. Гиппиуса [Гиппиус 1924: 73], шесть из десяти произведений этого цикла варьируют тему вторжения в жизнь людей демонического начала и борьбы с ним. (Из наиболее принципиальных работ последних лет на эту тему см.: [Гольденберг 2012: 16-17]).

Так, в «Вечере накануне Ивана Купала» эту угрозу олицетворяет и осуществляет Басаврюк, в обличь которого действует нечистый. В «Сорочинской ярмарке» возврат из пекла черта, ищущего потерянную свитку, грозит уже людскому миру в целом. Показательно, что красный цвет, доминирующий в раннем творчестве Гоголя (см.: [Андрей Белый: 1934: 120-123]), в фольклоре и в живописной традиции выступает как цвет нечистой силы. Так, домовый в славянской демонологии нередко является в виде человека в красной сорочке. С красной свиткой связан в «Сорочинской ярмарке» и мотив неотвязности и неуничтожимости вещей, принадлежащих черту или подаренных чертом, а также возвращения покойника или черта за отобранной у него (потерянной) вещью. (см. подробнее: [Дмитриева 2003а: 694]). В «Пропавшей грамоте», наоборот, сценой действия становится само пекло, куда попадает герой. Знаменательны соотнесения славянской демонологии в «Вечерах...» с рубежными событиями Священной истории, предваряющими ее эсхатологический финал. В «Сорочинской ярмарке» определения крапивы как «змиеподобного злака», а женщин — как «Евина рода» ввели подтекст библейского грехопадения. Бранное определение героем «Пропавшей грамоты» чертей как «иродового племени» восходит к учению богомилов, отразившемуся в украинской народной демонологии, которое считало убийцу младенцев Ирода «*чертом первовечным*» (см.: [Дмитриева 2003а: 762]). В «Страшной мести» определение Петра как Иуды отражает фольклорную традицию отождествления с Иудой апостола Петра (см.: [Успенский 1982: 127]).

При этом, как показывает А.В. Колпакова [Колпакова 2010: 26-27], в каждой повести герой проходит испытание страхом в ситуации наивысшей концентрации страшных обстоятельств. Победа дает герою все – по закону сказки. Поражение в борьбе со страхом сопровождается всеобщим осмеянием («Сорочинская ярмарка», «Заколдованное место») либо гибелью («Вечер накануне Ивана Купала»). В «Страшной мести» гибель колдуна от руки призрачного всадника возвещается осмеянием с его стороны. Вместе с тем, страх проявляется в «Вечерах...» в

диапазоне от ужаса и паники до легкого беспокойства, едва уловимой робости и тревоги. Это говорит о том, что «жанрово-этикетный» страх сказки становится реальным, переводя фольклорную ситуацию в реалистическое, «антропологическое» измерение.

Такое «размывание» границ обозначает в перспективе эсхатологическую угрозу миру, то есть необратимое крушение этой границы, что позволило Андрею Белому видеть в «...гибел[и] “вселенной” – ...катастрофический фон повестей “Вечеров...”» [Белый 1934: 50].

В то же время смех – один из ключевых путей к победе над страхом. Это предопределяет роль балаганного кода в поэтике «Вечеров...», который пронизывает пейзаж, поведение и пластику героев и в итоге сюжетику цикла и выступает катарсисом страха героев перед нечистью. Цепь сюжетов «Сорочинской ярмарки» сцементирована логикой балаганного действия, чьи традиционные сюжеты – история двух влюбленных, обманутый черт, неверная жена, прячущая любовника. Вертепной [рождественской] драмой, пришедшей в XVII веке в Украину из Польши, является в своей основе «Ночь перед Рождеством». В основе сюжета «Пропавшей грамоты» – кукольный сюжет о казаке, одолевшем черта (см.: [Якубова 2001: 262-266]).

Между тем, отношения людей с «иным» миром в «Вечерах...» достаточно амбивалентны. Прежде всего, следует констатировать, что мир этот в первом цикле Гоголя всегда *подземный*. Получая в христианской системе координат значение «пекла», олицетворенная земля как таковая, по точному определению М.Н. Виролайнен, есть «главная мифологема» раннего Гоголя [Виролайнен 1979: 140]. Но если в славянской мифологии «Мать сыра земля» – постоянный эпитет высшего женского божества [см.: Иванов - Топоров 1992: 452], то в «Вечерах...», прежде всего, в «Страшной мести» она предстает в образе «лесного деда»:

*«Те леса, что стоят на холмах [у Днепра], — не леса: то волосы, поросшие на косматой голове лесного деда. Под нею в воде моется борода... Те луга не луга, то зеленый пояс...»* [I; 246].

Метонимическим продолжением земли выступает род: *«Тема рода у Гоголя – тема земли... которая расплавлена в “деде”»* [Белый 1934: 52]. Поэтому агрессия со стороны олицетворенного земляного центра грозит человеку (а в пределе – роду) *«ре-грессией»*, то есть *возвратом* в предвечную земляную область. По точному определению А.Х. Гольденберга, человек раннего Гоголя живет на грани бытия / небытия (см.: [Гольденберг 2012: 17-18]).

Повесть-быличка *«Заколдованное место»* выступает своего рода травестийным вариантом необратимо *«возвратной»* встречи человека с олицетворенным средоточием земляного / подземного мира:

*«...со страхом оборотился он [дед]... вокруг провалы; под ногами круча без дна <...> и чудится деду, что из-за нее мигает какая-то харя... язык высунула, и дразнит!..»* [I; 313].

В *«Пропавшей грамоте»*, по сути, эта же земляная бездна перекодируется в преисподнюю – через которую дед возвращается на землю после карточной игры с чертями:

*«...Глянул как-то себе под ноги – и пуце перепугался: пропасть! крутизна страшная! А сатанинскому животному и нужды нет: прямо через нее...»* [I; 190].

Важно, однако, что при соблюдении правил встреча с демоном (ключевой элемент сюжетики *«Вечеров...»*) может принести счастье – и наоборот (см.: [Софронова 2010: 57-59]). Отсюда противоположные результаты адской помощи в сватовстве сироты / полусироты, соответственно, во *«Вечере накануне Ивана Купала»* и *«Ночи перед Рождеством»* (см.: [Дмитриева 2003б: 150]). Одна из фундаментальных подоплек этой двусмысленности состоит в том, что в русле славянской мифологии представители иного / подземного мира вполне естественно оказываются у Гоголя *предками*.

Как пишет Л.А. Софронова, *«рожа»*, *«образина»*, *«харя»* в празднично-ритуальных либо мистификационных сценах *«Вечеров...»* говорят о масках духов предков, в которых на время танца превращается герой. Отсюда – невольно

остановленные танцы в «Заколдованном месте» либо вынужденные в «Пропавшей грамоте». Это говорит как о власти подземных предков над живущими людьми, так и о помощи последним на основе взаимного перевоплощения [см.: Софронова 2010: 149, 153].

Кроме того, волшебные персонажи в «Вечерах...» (прежде всего Солоха и Пацюк в «Ночи перед Рождеством») – законные члены социума. Земные герои – Вакула в «Ночи перед Рождеством», Катерина в «Страшной мести» – напрямую происходят, соответственно, от ведьмы Солохи и колдуна. Л.А. Софронова, отмечает, что происхождение Вакулы от ведьмы наследует фольклорному мировидению, где на «границе» двух миров находятся «знающие» персонажи: кузнец либо пастух, понимающий животных, знающий разные растения и этим подобный лешему (ср. пастушество Петруся в «Вечере накануне Ивана Купала») [Софронова 2010: 70]. Но при этом исследовательница отмечает, что, несмотря на свое «знание», Вакула богобоязнен, малюет иконы и совершенно безразличен к своему родству с Солохой. Также и Катерина абсолютно неподобна и чужда своему отцу-колдуну, почему и становится его жертвой. В этом, кстати, Гоголь опирается опять-таки на народные поверья, по которым свойства и способности ведьмы можно унаследовать, а можно и нет (см.: [Софронова 2010: 70]; ср.: [Новак 1999: 60-61]).

Роль предков в жизни живущего поколения обнажают двойственность отношений человека с подземно-демоническим миром. С одной стороны, инцестуальные поползновения неявно демонических «лжеродителей» (обольщение колдуном дочери Катерины в «Страшной мести») говорят не просто о претензиях на полную власть над младшим (собственно человеческим) поколением, – но, в конечном счете, о стремлении заместить его на земле. Неслучайно дед в украинском фольклоре – один из эвфемизмов нечистого («лысый дидько» – см.: [Седакова 1999: 41]).

С другой стороны, те же демонические предки питают героев жизненной силой в их самых важных – матримониальных делах. Как показывает А.Х.

Гольденберг, брачные трудности сироты / полусироты – одна из устойчивых сюжетных коллизий цикла – генетически связаны с нарушением правил «переходного» (брачного) обряда, где «неполнота» участника может перейти на род (см: [Гольденберг 2012: 18-19]). В этом контексте Л.А. Софронова обоснованно полагает, что сиротство (полусиротство) «женихов» – Вакулы и Петруся – само по себе питает их способность к контакту с нечистой силой (см: [Софронова 2010: 71-75, 77]). Но если в «Вечере накануне Ивана Купала» помощь нечистого (Басаврюка) Петру в его брачных планах оказывается для того фатальной, то вынужденная помощь черта Вакуле в «Ночи перед Рождеством» и добровольная помощь русалки Левко в «Майской ночи, или Утопленнице» (далее в тексте – «Майская ночь...») ведут героев к счастливому финалу по чисто сказочной модели. Весьма показательны в этой связи наблюдения Л.А. Софроновой о том, что в самой нечисти, по народным поверьям, есть персонажи разного уровня демонизма. Крайнюю степень воплощает нечистый, но уже у ведьм натура двойственна. Далее по нисходящей идут русалки, чье существование в ином мире поддерживается памятью о земном прошлом. И они – не вредители (см.: [Софронова 2010: 86, 95-96]).

Поэтому дети нечисти либо герои, принимающие ее помощь в «Вечерах...», не являются пограничными («лиминальными») фигурами на обочине человеческого мира, а отражают пограничное состояние самого этого мира, переплетенного со своей земляной / подземной праосновой.

Особо знаменательны в этом плане персонажи «Сорочинской ярмарки», которые номинально не являются нечистой силой, но подобны ей благодаря неявно проступающим соответствующим признакам. Во-первых, это цыгане, которые в качестве волшебных помощников Грицько используют свое то ли сходство, то ли сродство с чертом, «торгуют» им, чтобы нагнать страху на селян и создать своему «клиенту» ореол героя. С одной стороны, своим подобием гномам они предвещают реальных гномов – свиту Вия в одноименной повести «Миргорода»:



*«...смуглые лица цыган... озаряясь местами неверно и трепетно горевшим светом, ...казались диким сонмищем гномов, окруженных тяжелым подземным паром и облаками мрака непробудной ночи» [I; 129].*

С другой стороны, Ю.В. Манн справедливо отмечает, что у цыган в «Сорочинской ярмарке» физически не было возможности произвести все мистификации Черевика в интересах Грицько [Манн 1978: 74]. То, что они – своего рода «промежуточная» ступень нисхождения человеческого коллектива в предвечный мир, высвечивает и схожая (и столь же смутная) роль цыган в «Вечере накануне Ивана Купала», где они, по слухам, украли Ивася для Басаврюка, а также в «Пропавшей грамоте», где они выходят ковать железо ночью, когда ведьмы летают на кочергах своих (см. подробнее: [Софронова 2010: 80]).

Во-вторых, это Хивря – то ли ведьма, то ли сварливая баба, по лицу которой *«...проскальзывало что-то столь неприятное, столь дикое...» [I; 113].* Как мачеха-преследовательница падчерицы Параски, она подобна мачехе-ведьме в «Майской ночи...», а ее роман с пономарем подобен роману Солохи и черта.

К этому же разряду принадлежат возлюбленный Параски Грицько и помогающие ему цыгане. Именем Грицько (Гриць беспятый) на Украине часто обозначает черта. Обращалось внимание на двусмысленный ответ Грицько на вопрос Черевика, не Охримов ли он сын: *«Разве один только лысый дидько [т. е. черт], если не он» [I; 118].* В свою очередь, само имя «Охрим» близко ассоциируется с демонологическим персонажем из «Энеиды» И.П. Котляревского, позволяя прочесть имя Грицька, «Охримова сына» как «черт, сын упыря». Смуглое лицо и горящие глаза парубка также характерны для нечистой силы (у черта глаза горят, а лицо опалено пеклом). Параска недаром видит в своей любви к парубку наваждение и обморачивание.

В то же время о принадлежности самого Грицько людскому миру говорит, в частности, то, что он прибегает к помощи «полуинфернальных» цыган, которых мы видим именно его глазами.

Как показывает С.А. Гончаров, брачное соперничество сельского головы с

сыном Левко в «Майской ночи...» трагедии инцестуальные мотивы в «Страшной мести» (домогательство колдуном своей дочери Катерины) (см.: [Гончаров 1997: 38, 44-45]). И, как и в «Сорочинской ярмарке», именно рациональная необъяснимость событий (непонятно происхождение записки комиссара голове) делает их, по оценке Ю.В. Манна, «ответом иного мира» [Манн 1978: 78].

В свою очередь, нечисть как таковая в людском мире «Вечеров...» – черти, ведьмы, русалки – не только вещь обыденная и повсеместная. Как отмечает Ю.В. Манн, танцы нечисти в «Пропавшей грамоте» и колдуна в «Страшной мести» подобны человеческим (см.: [Манн 1978: 18-19]). В танце бесовский мир, подобно карнавалному, организует свое нерасчленимое единство, что удостоверяет изоморфность двух миров. Еще одним мостом между людьми и демонами (также весьма распространенным у Гоголя) выступают в «Вечерах...» животные (см.: [Гура 1999: 219]).

Своеобразным синтезом этого амбивалентного взаимопроникновения двух миров является в «Вечерах...» черт, который, как и в славянском фольклоре, сочетает в себе и христианские, и языческие черты, замыкая на себе волшебнo-земляной мир.

Черт – не только повседневный людской сосед и спутник – «*Эка невидальщина! Кто на веку своем не знался с нечистыми?*» [I; 183], но неизменно следует социальным законам и людским потребностям. Черт в «Сорочинской ярмарке» пропивает свитку, как простой мужик; а в «Вечере накануне Ивана Купала» под личиной Басаврюка гуляет в шинке на Опошнянской дороге. В «Ночи перед Рождеством» черт «*подъехавши мелким бесом, подхватил [ведьму] под руку и пустился нашептывать на ухо то самое, что обыкновенно нашептывают всему женскому роду*» [I; 204]; прячется в мешках, подобно другим гостям Солохи, не прибегая к колдовству; мерзнет на дворе в рождественскую ночь (см.: [Софронова 2010: 97-98, 209]). О народном бытовании и опрощении фигуры черта в средневековой Европе см. также: [Амфитеатров 1992: 286-313]; ср.

[Floegel 1914: 50]).

В этом втором качестве он не отделен от людей непроходимой стеной, становясь не только врагом, но и предком. Именно это родство (прародство) черта в отношении людского мира, очевидно, и рождает потенциал его социальной «адаптации» последнему. Бес - гуляка и выпивоха представляет особый подразряд «нечистого» в «Вечерах...» – наряду с бесом - искусителем, игроком и пр. (см. подробнее: [Маркин 1998: 106-110]). При этом кульминацией «вживления» черта в людской мир выступает все та же ярмарка. Так, именно на Сорочинской ярмарке в одноименной повести черт пропивает свою свитку в шинке.

Это говорит о фактическом отсутствии границы между миром людей и подземно-демоническим миром предков, являющихся для людей источником как эсхатологической угрозы, так и жизненной силы. Как показывает О.С. Новак, знаменательным проявлением глубокой взаимосвязи людского и «иного» миров в «Вечерах...», является то, что в этом цикле обычное и фантастическое пространства равно подвижны, так как людское пространство (включая основных действующих героев) входит в мир волшебной-олицетворенной природы (см.: [Новак 1999: 59-61]).

В свою очередь, фантастическое пространство действует в реальном (поэтому записка от русалки остается в руках Левко в «Майской ночи...»; в «Заколдованном месте» герой приносит домой котел с мнимыми сокровищами и т. д.). Поэтому шинок следует считать не пограничным (см. [Софронова 2010: 208-209]), а интегрирующим базовым топосом обоих миров. Функционально ему, очевидно, близок описанный А.И. Иваницким гоголевский «маг - полицейский», который, благодаря своему административному статусу в людском мире, является, по сути, верховным магом обоих миров (см.: [Иваницкий 2000: 82-84, 93-94]). Его черты присутствуют в полицмейстере из «Мертвых душ», квартальном надзирателе из «Носа», но развернуто явлены в сорочинском заседателе из «Ночи перед Рождеством»:

*«...от сорочинского заседателя ни одна ведьма на свете не ускользнет. Он*

*знает наперечет, сколько у каждой бабы свинья мечет поросят и сколько в сундуке лежит полотна и что именно из своего платья и хозяйства заложит добрый человек в воскресный день в шинке» [I; 202].*

Особую роль во взаимосвязи и взаимодействии двух миров в «Вечерах...» играет хронотоп *ярмарки*. По оценке Л.А. Софроновой, в период ярмарки или календарных праздников: Ивана Купала или ночи перед Рождеством возрастает угроза вторжения иного мира в пространство людского – это время «размытости границ» (см.: [Софронова: 2010: 212]; ср.: [Иванов - Топоров 1974: 38]). В «Пропавшей грамоте» именно на ярмарке дед встречает черта.

В то же время в «Сорочинской ярмарке» это хронотоп проделок влюбленных с помощью карнавализованных мистификаций (см.: [Манн 1978: 12]). А.В. Самышкина обращает внимание на то, что в сюжеты «Сорочинской ярмарки» и «Майской ночи...» включены предания об ином мире (о красной свитке и панночке). И в обоих случаях помощниками влюбленных выступают либо неявные агенты иного мира (цыгане, использующие в своих целях влияние легенды на сознание ярмарочных гостей), либо героиня самого предания об ином мире (панночка) (см.: [Самышкина 1979: 67]).

Орудием же мистификации становится карнавальное ряжение, инсценирующее вторжение нечисти (то есть волшебного-земляного мира) в мир людской. В «Сорочинской ярмарке»:

*«Окно брякнуло с шумом; стекла, звеня, вылетели вон, и страшная свиная рожа выставилась, поводя очами, как будто спрашивая: а что вы тут делаете, добрые люди?» [I; 127].*

Ср. в «Майской ночи...»:

*«„Увидел бы ты, какие хари: убей бог нас, и родились и крестились — не видали таких мерзких рож. Долго ли до греха, пан голова, перепугают доброго человека...“» [I; 173].*

Как показывает Ю.Д. Нечипоренко, хутор принципиально неполон: он – часть (сегмент) круга, образующего единство того и этого миров. Оно циклически

и осуществляется ярмаркой – «маховиком» и хронотопом взаимообмена двух миров, развернутых перед нами в «Сорочинской ярмарке» (см.: [Нечипоренко 1999: 193]).

Это наделяет «ярмарочный» свадебный сговор Грицько и Параски в финале повести амбивалентными значениями, позволившими Е.Е. Дмитриевой увидеть в ней подтекст свидания с мертвым женихом (см.: [Дмитриева 2003б: 147-148]). Это может быть и преувеличением, но в трагическом «Вечере накануне Ивана Купала» карнавальные «штуки» на свадьбе, подобные ярмарочным, предвещают гибель молодых супругов от инфернально-земляных сил:

*«...А как начнут дуреть да строить штуки... ну, тогда хоть святых выноси. С теткой покойного деда, которая... была на этой свадьбе, случилась... история... одного дернул лукавый окатить ее сзади водкою; другой..., высек в ту же минуту огня, да и поджег... пламя вспыхнуло, бедная тетка... давай сбрасывать с себя, при всех, платье... Шум, хохот, ералаш поднялся, как на ярмарке...» [I; 147-148].*

Показательно, что именно в ярмарочном хронотопе разомкнутых границ людского и волшебного-земляного миров народ образует одно неделимое целое, в форме которого, как показал М.М. Бахтин [Бахтин 1975а: 489-490], народ уподобляется некогда породившей его олицетворенной земле:

*«...в вихре сельской ярмарки, когда весь народ срастается в одно огромное чудовище и шевелится всем своим туловищем на площади и по тесным улицам, кричит, гогочет, гремит... Шум, брань, мычание, бляение, рев, – всё сливается в один нестройный говор...» [I; 115].*

В этом контексте следует очевидно, согласиться с мнением К.П. Степановой о том, что природа в «Вечерах...» – «не рамка для людского сюжета, а его суть и основа, куда люди вписываются автором как вторичное, растворенное в ней» [Степанова 1978: 49-50].

Образом этого единства становится у Гоголя синекдоха «всё» в значении «все», по точному наблюдению А.С. Янушкевича [Янушкевич 1971: 47], ключевой

эпитет «Вечеров...». В финале это единство и становится «ярмарочно-свадебным»:

*«...от одного удара смычком музыканта в сермяжной свитке, с длинными закрученными усами, всё обратилось, волею и неволею, к единству и перешло в согласие... Всё неслоь. Всё танцовало...» [I; 135].*

По наблюдению П.Ф. Маркина, в «Вечерах...» первый и последний раз у Гоголя предстает стихийная гармония светлого и темного начал. Парубки колядуют, не опасаясь нечистой силы, находящейся рядом, а дьяк даже флиртует с ведьмой – разбитной вдовушкой (см.: [Маркин 1998: 105]).

Двойственные отношения волшебного-земляного мира к людскому – как источника жизни и эсхатологической угрозы – обуславливает такую же двойственность его отношений с *историей*.

I.1.2 Эсхатология «Страшной мести»: изофункциональность истории и волшебного-земляного мира

В принципе грозящий людям возврат в предвечную (праматеринскую) область означает обнуление истории как поступательного движения людского мира вперед. Однако в «Страшной мести» негативная история (оскудение как ополячивание и отуречивание эпического украинского мира) реализует земляное проклятие рода, возвращающего своего последнего отпрыска в землю во власть демонических предков.

По убедительной оценке В.Я. Малкиной, «Страшная месьть» синтезирует две прямо предшествующие Гоголю литературные традиции: препарирования родовых мифов готическим романом («Замок Отранто» Г. Уолполла, «Эликсиры сатаны» Э.Т.А. Гофмана) и истории народа – романом историческим (см.: [Малкина 2001: 83, 87-88]). В результате родовое и народное сливаются до неразличимости. Семейные предания оказываются частью национального, приобретая черты эпопеи. Знаменательно, что именно в «Страшной мести», наиболее развернутой в «Вечерах...» иллюстрации земляного вторжения в

людской мир, вторжение это ведет к своей столь же эсхатологической противоположности (см.: [Гольденберг 2012: 17]).

С одной стороны, развержение олицетворенной земли («лесного деда») потенциально способно погубить мир:

*«...один [мертвец], всех выше, всех страшнее, хотел подняться из земли; но не мог... так велик вырос он в земле; а если бы поднялся, то опрокинул бы и Карпат, и Седмиградскую, и Турецкую землю: немного только подвинулся он, и пошло от ого трясение по всей земле... И много задавило народу...» [I; 278].*

Такое развержение осуществляет, как известно, проклятие рода в лице колдуна – замыкающего этот род и возвращающегося во власть своих предков - двойников. Посмертное укоренение родовой цепи в земле и действие от имени земли, соединяет в понятии рода временные и пространственные измерения:

*«...Слышится часто по Карпату свист, как будто тысяча мельниц шумит колесами по воде. То, в безвыходной пропасти, которой не видал еще ни один человек... мертвецы грызут мертвеца...» [I; 278].*

Показательно, что одним из внутренних, душевных побуждений Гоголя к написанию повести послужило детское впечатление от живописного полотна, изображающего Страшный суд (см.: [Ермаков 1999: 178-179, 190-192]). Тем самым, библейская эсхатология перцепировалась Гоголем в образах славянской мифологической хтоники.

С другой стороны, казак Данила Бурульбаш накануне своей предрешенной гибели от руки земляного изверга – колдуна (во исполнение земляного / эсхатологического «алгоритма») предчувствует наступление «последних времен», уже совпадающее с историей, то есть «дурным», ложным движением вперед, а не назад (к земле). Оно состоит в оскудении казачьего мира, который подражает польскому и внутренне уподобляется ему:

*«...Ох, не воевать уже мне так! Кажется, и не стар, и телом бодр; а меч козацкий вываливается из рук... и сам не знаю, для чего живу. Порядку нет в Украине... Шляхетство наше все переменяло на польский обычай, переняло*

*лукавство... продало душу, принявши унию...» [I; 266].*

Такое углубление казачества в «ложную» польскую культуру выступает своеобразной экспозицией «Тараса Бульбы»:

*«...Тогда влияние Польши начинало уже оказываться на русском дворянстве. Многие перенимали уже польские обычаи, заводили роскошь, великолепные прислуги, соколов, ловчих, обеды, дворы... [II; 47].*

Как видим, оскудение казачества напрямую связывается с «разупорядочиванием» Украины, которая явно выступает национально-эпическим воплощением *земли*.

И.Д. Ермаков (см.: [Ермаков 1999: 208-222]) связывает мотивы «ополячивания» украинского «шляхетства», в особенности после Брестской унии 1596 г., с таким источником, как «История Русов», входившая в круг чтения Гоголя. Однако мотивы такой казачьей деградации как «железного века», сменившего «золотой», устойчиво присутствуют в украинских героических песнях («думах»).

В думе «Про Хмельницкого Богдана смерть да про Юрася Хмельниченка и Павла Тетеренка» казаки отказываются принимать в качестве своего атамана предложенного им Хмельницким Ивана Луговского, поскольку –

*«... Иван Луговский близко к вельможным панам живет. –  
Будет с вельможными панами-ляхами пановать,  
Не будет нас, казаков, уважать» [Украинские думы 1975: 46-47].*

В думе «Самойло Кошка» [1] от национальной идентичности отказывается один из казаков - невольников трапезундского паши:

*«Четвертый – Ильяш Бутурлак, / Ключник галерный,  
Сотник переяславский, / Перевертень христианский.  
Тридцать лет он пробыл в неволе, / ... Отуречился, обасурманился  
Ради владычества великого, / Ради лакомства несчастного!» [Украинские думы 1975: 16].*

Та же топика предательства национальной и религиозной идентичности



звучит в думе «Мария Богуславка», чья заглавная героиня отказывается от побега вместе с казаками, – отрекаясь от родины и, тем самым, от жизни, поскольку в плену предала веру и этим совершила символическое самоубийство:

*«Ой, казаки, / Вы, бедные невольники! / ... В города христианские бегите!  
Только, прошу я вас, / В ... город Богуслав загляните,  
Моим отцу-матери поклон отвезите, / Такое слово скажите:  
"Пусть отец своего добра не сбывает, / Серебра-золота не собирает  
И пусть меня... / Марусю, поповну Богуславку,  
Из неволи не выкупает", — / Отуречилась я, обасурманилась  
Ради роскоши турецкой, / Ради лакомства несчастного!»* [Украинские думы 1975: 15].

Тождество утраты веры и жизни утверждается и в думе «Ивась вдовый сын Коновченко». Казаки, будучи не в силах сказать матери заглавного героя о его гибели, говорят ей о вероотступническом браке ее сына с турчанкой, что равносильно гибели, но смягчает ее трагизм:

*«... Не плачь, не кручинься, / Видно, сын твой, Ивась, оженился,  
Взял себе девку турчанку, чужеземку,  
В зеленом платье с белой оторочкой.  
... Хлеба не засекает, / Никто ему не мешает!»* [Украинские думы 1975: 33].

Как видим, думы полностью уравнивают «ополячивание» казаков (погружение в ложную, псевдохристианскую культуру) с «отуречиванием», то есть переходом инфермальную (нехристианскую) антикультуру. Но в целом очевидно, что украинские эпические песни актуализуют одну из двух противоположных угроз, на «полдороге» между которыми находится патриархальный мир «Вечеров...»: поглощения олицетворенной землей и исторического распада вместе с нею.

Таким образом, «негативная» история народа в «Страшной мести» выступает промежуточным механизмом обнуления истории.

### 1.1.3 Необратимость исторического времени в «Сорочинской ярмарке»

Между тем история присутствует в «Вечерах...» в нескольких значениях. Прежде всего, из одной повести цикла в другую переходит мотив воспоминания о «золотом времени» и запорожцах. С другой стороны, разные повести привязаны к разным временам. В «Майской ночи...» это пусть условная, но современность; в «Сорочинской ярмарке» рассказывается о случившемся *«лет тридцать тому назад»*; со времен событий, случившихся в «Вечер накануне Ивана Купала» минуло *«лет – куды! – более чем сто»*, а «Пропавшая грамота» повествует как раз о временах запорожцев (см.: [Янушкевич 1974: 5]; ср.: [Янушкевич 1975: 107]).

Однако, несмотря на эти разрывы во времени, описываемый в «Вечерах...» мир внутренне един и монолитен: минувшая (казачья) и нынешняя (сельско-хуторская) поры пронизывают друг друга как стадии - ипостаси одного патриархального мира. Второе же значение истории – как необратимого процесса – знаменует конец этого патриархального мира в целом.

В то же время в открывающей цикл «Вечерах...» повести «Сорочинская ярмарка» история знаменует распад патриархального мира как такового, что означает не возврат этого мира в землю, а наоборот, окончательный разрыв с нею. Как показывает А.И. Иваницкий, обозначенная в начале повести угроза (возврата черта из пекла в мир в поисках своей свитки) не выходит из области предания (см.: [Иваницкий 2000: 161]). В финале же осуществляется другая, не предвидимая прежде угроза – постепенного и внешне не объясняемого никаким inferнальным вмешательством распада самого родового коллектива, сопровождаемого *«темами смерти и скуки»* (см.: [Гольденберг 2012: 18-19]):

*«Гром, хохот, песни слышались тише и тише. Смычок умирал, слабея и теряя неясные звуки в пустоте воздуха. Еще слышалось где-то топанье, что-то похожее на ропот отдаленного моря, и скоро все стало пусто и глухо»* [I; 36].

Недостоверность подземно-волшебного мира в «Сорочинской ярмарке» говорит о том, что уже с начала повести связь людского мира с ним рушится или

разрушена, – что и обнажает финал.

Как отмечает А.С. Янушкевич, именно ярмарочный, временный («*ярмарке не век стоять*») характер духовного единства народа и земли предопределяет смены настроений праздничного единства и одиночества в финале «Сорочинской ярмарки» (см.: [Янушкевич 1971: 51; ср.: [Самышкина 1979: 72-73]).

Этот распад уже не подчинен земле, как в «Страшной мести», а, наоборот, изничтожает связь людей с нею. То, что этот распад, когда все становится «*пусто и глухо*», смертоносен и для самой земли, косвенно подтверждает фрагмент финального письма «Выбранных мест из переписки с друзьями» (далее в тексте – «Переписка») «Светлое Воскресение», где такая же эсхатологическая «пустота» (следствие того, что «*диавол выступил уже без маски в мир*») знаменует оскудение и омертвление земли:

*«И непонятной тоской уже загорелась земля; черствей и черствей становится жизнь, все мельчает и мелеет, и возрастает ввиду всех один исполинский образ скуки, достигая с каждым днем неизмеримейшего роста. Все глухо, могила повсюду. Божже! **пусто** и страшно становится в твоём мире!»* [VIII; 416].

Прямо же об этом говорит и обнуление описанного выше карнавального «кода» связи патриархального коллектива с землей. Ю.В. Манн, возражая М.М. Бахтину, видящему в финале повести торжество народно-карнавального начала – «пляшущей смерти» (см.: [Бахтин 1975а: 485-486]), справедливо отмечает, что «*перед нами не столько пляшущая, сколько имитирующая пляску старость*» (см.: [Манн 1978: 12-14]). Разрыв с землей изымает коллектив из состояния вечного «младенчества» (по сути, бессмертия) и переводит в измерение необратимого времени и столь же необратимого (поскольку бездетного) вымирания. Именно об этом говорит уподобление свадебного распада тоске лирического (по сути, романтического) героя, «оставленного» умершими друзьями:

*«Не так ли резвые други бурной и вольной юности, по одиночке, один за*

*другим, теряются по свету и оставляют наконец одного старинного брата их? Скучно оставленному! И тяжело и грустно становится сердцу, и нечем помочь ему» [I; 136].*

С окончанием конкретного повествования рассказчик начинает видеть происходящее как бы сквозь толщу времени; реальные образы превращаются для него в кукол - марионеток, т. е. оказываются отчасти фантомами его романтического сознания / воображения (см.: [Driessen 1965: 69]). Отторжение индивидуальной (авторской) личности от патриархального коллектива в пространстве и во времени – вторая ступень распада самого этого коллектива. Прозрачно разумея под «оставленным» себя, рассказчик столь же недвусмысленно соотносит себя с «оставившим» его эпическим коллективом, который не только распадается в пространстве, но и перестает воспроизводить себя во времени. Таким образом, в финале «Сорочинской ярмарки» «исторический» распад родового мира, осуществляет не эсхатологическую угрозу волшебному-земляному миру, а угрозу ему самому.

1.1.4 «Иван Федорович Шпонька и его тетушка»: идеальная позиция «младенчествующего человечества»

Гармонию же бытия обещает эпическому миру равноудаленность от обоих полюсов. Эта пограничная позиция, по слову В.Г. Белинского, «младенчествующего человечества» «Вечеров...» между двумя потенциально гибельными для него безднами символизирована в повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» [далее в тексте «Шпонька»]. Как показано в работе С.А. Гончарова, тетка героя Василиса Кашпоровна безусловно наделена значением матери-земли в ее различных мифологических обертонах: Деметры, Артемиды, Гекаты, Астарты и др. (см.: [Гончаров 1997: 70-98]; ср.: [Иваницкий 2000: 58-61]). Страх Шпоньки перед вступлением в брак (символизированный его сном) есть опосредованная форма страха перед полным, окончательным попаданием во власть / «область» тетушки, чьим заместителем и орудием и оказывается в сне

фуриозная и бесконечно множась будущая жена Шпоньки. Столь же чужим для Шпоньки выступает интеллектуальный / социальный мир, воплощенный, соответственно, в учении и военной службе. Поэтому продвижение в него оканчивается для Шпоньки на первых ступенях.

Однако трудно согласиться с С.А. Гончаровым, когда он объединяет в общем объеме «социофизического мира» учебу и службу Шпоньки – с его помещичьей жизнью и возможной женитьбой, – видя ее следующим после учебы и службы рубежом взросления (см.: [Гончаров 1997: 80-81]). Сам исследователь справедливо констатирует, что возвращение домой приобретает значение «архаической регрессивности»: Шпонька возвращается в родовое пространство, где в герое отчетливее проявляются признаки «младенца» (как и во младенчестве, тетушка «почти подняла его на руках»). Возникает противоречие между ориентацией на переходность и изменение статуса природного к социальному (от младенца и мальчика к поручику) и обратным движением к инфантильному «дытыне» (см.: [Гончаров 1997: 97-98]).

Тем самым подтверждается, что если учеба и армия есть продвижение в социуме, то есть *вперед* и *вверх*, то брак и подпадание под полную и окончательную власть тетушки / «земли» есть движение *назад* и *вниз*. И в обоих направлениях возможным и благим для героя является только первый шаг. Таким образом, блаженство Шпоньки, а в его лице – всего «младенчествующего» патриархального мира «Вечеров...» и отчасти «Миргорода», – состоит в нахождении на внешней границе двух противостоящих миров: земли и культуры. Об этом же говорит оценка С.А. Гончарова Шпоньки – в духе рассуждений В.Ф. Одоевского в кружке Раича, – нулем, который примиряет плюс и минус, т. е. природу и культуру (см.: [Гончаров 1997: 86]).

Женобоязнь Шпоньки утверждает неявно заданный в «Майской ночи...» эротизм чрезмерного и потенциального губительного для людского мира «Вечеров...» углубления в предвечную земляную область. Как показывает Ю.И. Юдин, образ Шпоньки типологически восходит к дураку народной бытовой

сказки (см.: [Юдин 1976: 30-33; 38-39]). Поэтому для него в порядке вещей абсурдное для других «наказание» учителем его пальцев за держание масляного блина на уроке (руки – самостоятельный субъект вины). В то же время в сне о браке ему, как дураку, непонятно то, что понятно другим (что и зачем нужно делать с женой). С учетом глубоких мифологических корней сказочно-бытового «дурака» можно предположить, что через сознание Шпоньки Гоголь «остраняет» брак, обнажая его архаическую (действительно «чудовищную» и фатальную) подкладку.

Так же смертоносно в глазах Шпоньки «чрезмерное» углубление в мир культуры (продвижение в арифметике дальше дробей и т.п.). Это практически то же самое, что в историческом измерении являет собою углубление казачества в «ложную» культуру польской шляхты.

Условием равноудаленности от обеих потенциально эсхатологических бездн оказывается не просто вечное детство, но замыкание «своего» мира границами своего тела (и неотделимой от него одежды), которое фактически уравнивается с «кроткой душой» и которому всецело посвящены мирные занятия Шпоньки. Все признаки героя носят негативный характер, и собственный психический мир выступает для него «чужим» – как для младенца. В итоге – *«...Шпонька ускользает от [любой] инициации и остается вечным “дытыною”, лиминальным существом с неопределенными признаками... они ни здесь, ни там, ни то ни се: они – в промежутке...»* [Гончаров 1997: 98].

Промежуток – спасительная позиция патриархального мира и человека между двумя «безднами»: праматеринской олицетворенной землей и «культурой».

## 1.2 Эсхатология «Вия»

### 1.2.1 Соединение в «Вие» двух эсхатологических значений «Вечеров на хуторе близ Диканьки»

В первом параграфе работы, посвященном эсхатологическим значениям «Вечеров...», мы постарались описать положение «младенчествующего»

народного коллектива между двумя противоположенными угрозами: поглощения предвечной волшебной-земляным миром и внутреннего распада, эпически изображенного в финале «Сорочинской ярмарки». Связь социально-полноценных героев «Вечеров...» (Вакулы, Грицько и др.) с волшебной-лицетворенной областью предполагала, что распад народного коллектива в «Сорочинской ярмарке» опосредованно грозит гибелью и ей (см. подробнее: [Егорова 2016: 180-186]).

В следующем за «Вечерами...» гоголевском цикле «Миргород» гибель патриархального мира от прямого вторжения адской силы совершается в «Вие» — единственной повести «Миргорода», посвященной, как и «Вечера...», отношениям народного коллектива с иным миром. В «Вечерах...», и в частности, в «Ночи перед Рождеством», отмечались прямые мотивные предвестия «Вия». Так, полет Вакулы на черте в зеркальном виде повторится полетом ведьмы верхом на Хоме. А преисподняя, намалеванная тем же Вакулой в нижнем ряду церкви, предвосхитит влывание нечисти в церковь сотника. Если в «Вечерах...» временем либо хронотопом встречи с иным миром становились, соответственно, праздник или ярмарка, то в «Вие» фатальным для Хомы становится время каникулярного веселья (см., соответственно: [Штаб 2011: 90]; [Фомичев 1995/1996: 445]; [Манн 1978: 22]). Но «морфологически» гибель, принятая Хомой Брутом от Вия и его свиты во главе с панночкой - ведьмой, соотносима в первую очередь с гибелью колдуна в «Страшной мести» от его предков - двойников. Панночка - ведьма наступает на Хому Брута с помощью и, по сути, от имени *земляного* божества (см.: [Виролайнен 1979: 141]; ср.: [Фиалкова 1986: 58]).

Многократно прослежен мифологический генезис образа Вия. Его черты рассеяны по множеству персонажей славянской (в том числе украинской), а также общеевропейской мифологии и демонологии (см.: [Вяч. Вс. Иванов 1971: 143-142]; ср. [Левкиевская 1994: с. 33-37] и др.). Нам, однако, в первую очередь, важен тот сегмент фольклорного генезиса Вия, который высвечивает его сюжетно-смысловую роль в повести, а также в ее «внутригоголевских» связях. Прежде

всего, речь идет о генезисе Вия как хозяина *подземного* мира – каким он изображен Гоголем в момент своего явления в церкви:

*«Весь... был в черной земле. Как жилистые, крепкие корни, выдавались его запачканные землей ноги и руки...»* [II; 217].

Вий явно выступает как людской «прародитель», «инфернальный праотец» и именно на правах первопредка помогает ведьме (см.: [Вайскопф 1993: 345]; ср.: [Гончаров 1997: 59]; [Фомичев 1995/1996: 444]).

В этом контексте весьма интересны наблюдения В.В. Шевергиной о присутствующих в Вие чертах восточнославянского Велеса (Волоса) – покровителя охотников и тотема убитых ими животных (см.: [Шевергина 2004: 268-269]).

На связь Вия с Волосом косвенно указывает и «скотское» окружение его «подопечной» – панночки. При первой встрече с Хомой и его друзьями та уверяет их, что у нее полон двор народу, но во дворе – только животные. Многократно высказывавшаяся версия о происхождении имени Вия от украинского «вiя» [ресница] также опосредованно сближает Вия с Волосом. В то же время название деревьев в народе «волосами земли» прямо соотносит Волоса / Велеса с «лесным дедом» «Страшной мести» и косвенно подтверждает связь последнего с Виём (см.: [Штаб 2011: 90]).

Фундаментальный («велесовский», «земляной») пласт образа Вия оказывается особенно актуальным в финале повести, осуществляющем и второе, противоположное значение эсхатологии, подспудно заданное «Вечерами...» в открывающей цикл «Сорочинской ярмаркой». Это итоговая гибель в лице Вия и его свиты самой волшебной-олицетворенной сердцевины земли – прародительницы людского рода (см. подробнее: [Иваницкий 2000: 106 - 107]), для которой первый петушинный крик превращает церковь сотника в ловушку, а ее самое – в растительную плоть:

*«Испуганные духи бросились, кто как попало, в окна и двери... да не тут-то было: ...остались они там, завязнувши в дверях и конах... Так навеки и осталась»*



*церковь, с завязнувшими в дверях и окнах чудовищами, обросла лесом, корнями, бурьяном... и никто не найдет теперь к ней дороги» [II; 217].*

Наиболее близким эсхатологическим претекстом финала «Вия» в мировой литературе выглядит «Прорицание Вельвы», открывающее древнеисландскую «Старшую Эдду». О прямом знакомстве Гоголя с древнейшим германским эпосом данных нет. Но в русле разделяемого молодым Гоголем общеромантического интереса к германской языческой архаике (проявившегося в частности, в «Вие» введением гномов в свиту заглавного персонажа) сведения об «Эдде» могли доходить до писателя опосредованно. В «Прорицании...» программно развиваются мотивы гибели мира, связанной с крушением как поддерживающих опор, так и сдерживающих стен и цепей, сопряженных с экспансией гномов и волков, символизирующих бурю и хаос, – а также обглаживание трупов<sup>3</sup>, присутствующее у Гоголя в финале «Страшной мести», часто соотносимой с «Вием». Какое же новое качество получают в «Вие» программные эсхатологические мотивы «Вечеров...»?

### 1.2.2 Хома Брут как воплощение исторического распада казачьего мира

По точной оценке Л.А. Софроновой, в «Вие» контакт представителей двух миров достигает наивысшего напряжения, поскольку они оказываются фактически неотделимы друг от друга. Причина такой неотделимости видится в том, что агрессия земляного «иномирья» в лице панночки в отношении человека (Хомы Брута) носит эротанатический характер (см.: [Софронова 2010: 63-64]). Точнее, в первую их встречу на хуторе преобладает эротика, легко угадываемая в характерном для ведьм седлании и последующем полете. А в трех последующих свиданиях в сотниковой церкви эротические устремления ведьмы, тщетно обнимающей воздух вместо невидимого для нее Хомы, неизбежно связывается с

---

3 См. номера стихов: 39, 40, 41, 44, 45, 48, 52, 57 [Старшая Эдда 2000: 45-49].

жаждой убийства, то есть перенесения возлюбленного в «свой», загробно-подземный мир.

Между тем, в первую встречу на хуторе эротическое насилие панночки встречает вполне «симметричный» ответ со стороны Хома Брута:

*«...с быстротою молнии выпрыгнул из-под старухи и вскочил в свою очередь к ней на спину... Он схватил лежавшее на дороге полено и начал им со всех сил колотить старуху. Дикие вопли издала она...».*

Парадоксальным образом этот ответ Хома оказывается подспудно искомым и желанным ведьмой. Ее вопли –

*«...сначала были ...сердиты и угрожающи, потом становились слабее, приятнее, чище, и потом уже тихо, едва звенели, как тонкие серебряные колокольчики, и заронялись ему в душу; и невольно мелькнула в голове мысль: точно ли это старуха? „Ох, не могу больше!“ произнесла она в изнеможении, и упала на землю... Бесчувственно отбросила она на обе стороны белые нагие руки и стонала...» [II; 187-188].*

По весьма пронизательному наблюдению С.В. Синцовой, садясь на псаря Микиту (исключительного псаря, по сравнению с которым нынешний псарь – «дрянь, помой»), а затем на Хому, ведьма ищет подходящего мужчину («скакуна») (см.: [Синцова 2010: 162-164]; ср.: [Милюгина 1992: 149]). А степень зарастания и обветшания и сада, и церкви сотника говорит об огромном сроке панночкиных поисков и ожиданий:

*«...Церковь деревянная, почерневшая, убранная зеленым мохом... уныло стояла почти на краю села. Заметно было, что в ней давно уже не отправлялось никакого служения [...] Они [...] вступили под ее ветхие деревянные своды, показывавшие, как мало заботился владелец поместья о боге и о душе своей» [II; 200, 216].*

Свой решающий выбор ведьма делает по описанному Л.А. Софроновой фольклорному принципу Гоголя, когда демонический персонаж влияет не на весь коллектив / группу, а на его центр (см.: [Софронова 2010: 68]). Хома Брут –

«центральный» персонаж (по возрасту) в тройке друзей: Халява и Горобец с ведьмой не контактируют. Поэтому трудно согласиться с Р.Н. Поддубной в том, что выбор ведьмой Хома случаен (см.: [Поддубная 1983: 73]). Но почему избранник оказывается пошляком, думающим только о том, как совершить мелкий грешок в церкви: выкурить люльку или понюхать табаку?

В образе Хома неоднократно отмечались черты семинариста из украинских интерлюдий и вертепа, угадываемые уже в Грицько из «Сорочинской ярмарки» – жизнерадостного, проказливого, вечно голодного, жадного на пощадки и гораздого на любовные аферы (см.: [Перетц 1902: 50-51; ср.: [Манн 1978: 136]; [Поддубная 1983: 71]; [Кривонос 1995: 39]). Подобно героям любовных коллизий «Вечеров...» (тому же Грицько в «Сорочинской ярмарке», Петро в «Вечерен накануне Ивана Купала», отчасти Вакуле в «Ночи перед Рождеством», не знающему отца), Хома – сирота:

*«„А кто был твой отец?“ - „Не знаю, вельможный пан.“ – „А мать твоя?“ – „...По здравому рассуждению, конечно, была мать; но кто она и откуда, и когда жила – ей богу, добродию, не знаю.“» [II; 196].*

Но, в отличие от них, Хома вовсе не стремится к женитьбе: по его признанию сотнику, он не только *«Еще никакого дела с панночками не имел, сколько ни живу на свете»*, но и не хочет этого – *«Цурь им, чтобы не сказать непристойного»* [II; 197].

Женщин он обольщает не ради брака или блуда, а исключительно ради ночлега, стола, выпивки и комфорта:

*«... бурса... была решительно пуста, и ... философ ... нигде не отыскал ни куска сала... Однако же философ скоро сыскался, как поправить своему горю: он прошел посвистывая раза три по рынку, перемигнул на самом конце с какою-то молодой вдовою в желтом очипке... и был того же дня накормлен пшеничными варениками, курицею... и словом перечесть нельзя, что у него было за столом... среди вишневого садика...» [II; 188].*

В любой встреченной женщине, даже ровеснице, Хома стремится

восполнить *мать*, которую никогда не имел. По сути, Хома не желает *взрослеть*: в отношении к женщинам он вполне подобен младшему в триаде Тиберию Горобцу, имя которого представляет собою такой же римско-украинский оксюморон, как и Хома Брут (см.: [Манн 1978: 123-124]; ср.: [Гуковский 1959: 191]).

Мы видим, что дочь сотника в «Вие» пленяется не парубком, а *недорослем*. Мотив страдания нечисти (включая ведьму и Вия) по детской душе задан в «Вечере накануне Ивана Купала», где ключом к кладу для нечисти становится кровь невинного дитяти Ивася, которую должен пролить Петрусь. Но ведьме нужен не просто ребенок, но мужчина с душой ребенка.

Такие черты Хома делают его «центральной», а точнее, промежуточной фигурой в триаде друзей. *Философ* – уже не ребенок, как *ритор* Тиберий Горобец (возможно, своим детством и защищенный от ее чар), но и еще не окончательно состоявшийся мужчина, как *богослов* Халява. Отмеченное С.В. Синцовой зарастание сотниковой церкви знаменует не просто огромный срок поисков ведьмой достойного партнера - «скакуна» среди казаков, но время истории. Это, по-видимому, и составляет принципиального отличие сотниковой церкви от уподобленного ей Л.А. Софроновой заросшего бурьяном старого дома на берегу пруда в «Майской ночи...», где Левко встречает утопленницу-русалку (см.: [Софронова 2010: 211]). В «Вие» перед нами не просто пространственно-временное удаление волшебного-земляного мира от людского, – а удаление историческое. Эта историческая эволюция, очевидно, и лежит в основе генеральной оппозиции двух типов пространства у Гоголя, сформулированной Ю.М. Лотманом: «волшебного- подвижного» и «косного» [Лотман 1988: 265].

История и составляет фундаментальную подоплеку «промежуточности» Хома.

Р.Н. Поддубная считает, что в повествовании отсутствуют приметы времени конкретной эпохи (см.: [Поддубная 1983: 62, 69]). Между тем, В.Д. Денисов выделяет, по меньшей мере, два обозначенных в повести временных рубежа, между которыми могла происходить история Хома Брута (см.: [Денисов 2013:

482]). На самую раннюю веку указывает «богослов, ростом мало чем пониже киевской колокольни» [II; 179], строившейся по проекту И. Шеделя в 1731-1744 гг. А самой поздней временной вехой выступает 1780 год, когда была упразднена должность сотника – отца панночки. Значит, действие происходит в эпоху постепенного политического угасания казачества, противопоставленную эпохе его подъема в XVI – XVII вв., описанной в «Тарасе Бульбе». Хома – типичный герой «безгеройного» времени, имеющий лишь смутные представления о героике казачества и фаталистически подчиняющийся господствующей норме. В этом контексте заслуживает внимания предположение С.А. Фомичева о том, что образно-интонационное сходство финалов «Сорочинской ярмарки», «Вия» и «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» подразумевает единый вопрос автора: почему столь ничтожны результаты былого, полного поэзии? (см.: [Фомичев 1995/1996: 446]. О связи характера и судьбы Хома с упадком казачества см. также: [Кривонос 1995: 41]).

К мысли об историческом переломе в судьбе казачества в «Вечерах...» подводит и верное наблюдение самой Р.Н. Поддубной о том, что в «Вие» уходит демократический рассказчик «Вечеров...», а с ним и доминирующая в цикле народно-поэтическая точка зрения (см.: [Поддубная 1983: 68]). Сам Хома подтверждает это своей самооценкой в разговоре с сотником: «...сам я – черт знает что» [II; 197].

Это подтверждает, что в «Вие» отношения человека с волшебнотворенной и женственной природой вводится в общее смысловое измерение миргородского цикла, посвященного историческим судьбам Малороссии. Как пишет В.Я. Звиняцковский, замысел «Вечеров...», а затем «Миргорода» развивался и воплощался Гоголем в связи с замыслом написания «Истории Малороссии». Тем самым, мифологическое сознание, в русле романтического мировоззрения, выступает для Гоголя как источником, так и содержанием национально-исторического бытия (см.: [Звиняцковский 2011: 166-178]).

И поколение Хома Брута предстает «последним» казачьим поколением в

контексте как миргородского цикла – прежде всего в соотношении с героями «Тараса Бульбы» как заглавным, так и его сыновьями, Остапом и Андрием (в т. ч. с фатальным для Андрия романом с полячкой) (см.: [Гуковский 1959: 195]; [Гиппиус 1966: 97]; [Лотман 1988: 265]; ср.: [Есаулов 1991: 46]).

По справедливой оценке Ю.В. Манна (см.: [Манн 1978: 18-19]), танец Хома без музыки перед последней ночью в церкви не увлекает и не вовлекает зрителей:

*«...философ, вдруг поднявшись на ноги, закричал: „...непрерменно музыкантов!“ и, не дождавшись музыкантов, пустился среди двора... отплясывать тропака. Он танцевал до тех пор, пока... дворня, обступившая его..., в кружок, наконец плюнула и пошла прочь, сказавши: „Вот это как долго танцует человек!“...» [II; 215].*

Этот танец Хома противопоставлен «казачку» героев «Тараса Бульбы», где зрителей танца в принципе не могло быть, – и знаменует распад эпического казачьего единства. Недостижимым в итоге оказывается и главный мотив танца Хома – преодоление страха, который для него несовместим с казачеством: «*За ужином он говорил о том, что такое козак, и что он не должен бояться ничего на свете*» [II; 215]. Но в итоге страх становится причиной его гибели:

*«„Вот он!“ закричал Вий и уставил на него железный палец. И все, сколько ни было, кинулись на философа. Бездыханный грянулся он на землю, и тут же вылетел дух из него от страха» [II; 217].*

Именно страх, несовместимый с казачеством, объявляется главной причиной гибели Хома Тиберием Горобцом:

*«„А я знаю, почему пропал он: оттого, что побоялся. А если бы не боялся, то бы ведьма ничего не могла с ним сделать...”» [II; 218].*

Характерно, что если в «Тарасе Бульбе» бурса была непременно этапом на пути к воинской казачьей вольнице (ср. историю обучения Остапа под давлением отца), то в «Вие» она выступает заменой казачьей братской вольницы и войны.

Иерархию такого псевдовзросления в русле «культуры» являют *ритор* Горобец, *философ* Хома и *богослов* Халява, которые, по оценке, содержащейся в

той же работе Р.Н. Поддубной, воплощают нравственно-бытовую иерархию бурсы (см.: [Поддубная 1983: 70]). В лице Халявы высшая ступень обучения ведет к инстинктивному страху перед нечистью под влиянием горилки и непроизвольному («клептоманическому») воровству. Этой чертой, «благоприобретенной» Халявой в бурсе, наделен казак Шептун, о котором рассказывает его товарищ Дорош в первый вечер Хома в имении сотника: «...”у нас есть на селе козак Шептун. Хороший козак! Он любит иногда украсть и соврать без всякой нужды. Но... хороший козак”» [II; 203-204]. Характерно, что имя самого Хома (в книжном варианте – «Фома») означает «близнец», то есть «такой же, как все».

В этом контексте сиротство героя, ничего не знающего о родителях, воплощает нарушенную преемственность поколений в казачьем мире. Неслучайно обостренное сознание своего сиротства в «Вие» также повсеместно у казаков поколения Хома, почему и переживается оно гипертрофированно и даже комично:

*«Один козак, бывший постарее всех других, с седыми усами, подставивши руку под щеку, начал рыдать от души, о том, что у него нет ни отца, ни матери и что он остался одним один на свете...»* [II; 192].

А внутреннее отторжение героя от секса и брака делает его потенциально последним в выморочном казачьем роду.

### 1.2.3 Роль «героико-эпического» казачьего прошлого в современности «Вия»

Между тем, Хома соотносится с «героико-эпическим» прошлым казачества в масштабах не только цикла, но и самой повести, где этот мир существует в «Вие» как своего рода «прошлое в настоящем». Оно явлено в сотнике, отце панночки, и его бывших подчиненных соратниках, а ныне слугах:

*«Его [Хому] ожидало человек шесть здоровых и крепких казаков, уже несколько пожилых. Свитки из тонкого сукна с кистями показывали, что они принадлежали довольно значительному и богатому владельцу. Небольшие рубцы говорили, что они бывали когда-то на войне, не без славы»* [II; 190].

В нынешнее время сотник уже не столько командир, сколько именитый владелец и сюзерен своих бывших соратников. Но его дом выглядит своего рода осколком Сечи, вольно сочетавшей пир и войну:

*«Треугольная стена... была... размалевана разными изображениями. На одной из них нарисован был сидящий на бочке козак, державший над головою кружку с надписью: Всё выпью. – На другом фляжки, сулеи и по сторонам, для красоты, лошадь, стоявшая вверх ногами, трубка, бубны и надпись: Вино козацкая потеха. – Из чердака одного из сараев выглядывал, сквозь огромное слуховое окно, барабан и медные трубы. У ворот стояли две пушки. Всё показывало, что хозяин дома любил повеселиться и двор часто оглашали пиршественные клики...» [II; 194].*

Сотнику всецело присуща мужественная страстность:

*«“...ты не знаешь еще, как хлопцы мои умеют парить!” сказал сотник... подымаясь на ноги, и лицо его приняло повелительное и свирепое выражение, обнаружившее весь необузданный его характер, усыпленный только на время горестью...» [II; 213].*

Но, в отличие от героев «Тараса Бульбы», она движет героя не к вере, а от веры. Об этом и свидетельствует упоминавшаяся выше обветшавшая церковь.

По мнению ряда исследователей, эти черты сотника, «страшного отца» дочери - ведьмы, сближают его с земляным «живым мертвецом» «Страшной мести» – прародителем преступного рода, обреченного Божьей каре (см., напр., [Фомичев 1995/1996: 444]; ср.: [Денисов 2013: 480]). Опосредованно сотник сближается и с Виём. Если ведьма селит Хому в хлев, где по ночам, согласно поверьям, собирается нечисть и потому нельзя ночевать одному, то имение сотника получает уже хтонические коннотации земляной воронки, поскольку отделено от остального пространства «страшной крутью» (см.: [Фомичев 1995/1996: 441]; ср.: [Шевергина 2004: 270]). В этой связи очень любопытны наблюдения Ю.В. Манна о зачастую «животных» формах казачьего коллективизма у Гоголя: безмерные еда и питье, храп и т. п. (см.: [Манн 1978: 137-139]).



В оба хутора, как было замечено, можно войти, но не выйти (см. [Фомичев 1995/1996: 442]). Причем в имении сотника всевидящими мифологическими аргусами - стражами выступают его слуги – бывшие сечевые герои. Едва прибыв к сотнику, Хома пытается бежать:

*«... Он поставил... ногу, думая наперед только прогуляться, а потом тихомолком... махнуть в поле, как внезапно почувствовал на своем плече довольно крепкую руку. Позади его стоял тот самый старый козак, который вчера так горько соболезновал о смерти отца и матери и о своем одиночестве. „Напрасно ты думаешь, пан философ, улепетнуть из хутора!“ говорил он. „Тут не такое заведение, чтобы можно было убежать... ”» [II; 195-196].*

В последний вечер Явтух добавляет к всевидению еще более волшебное «всенахождение»:

*«... Философ... отправился... в панский сад, откуда ему казалось удобнее и незаметнее... бежать в поле [...] „Добрая вода!“ сказал он, утирая губы. „Тут бы можно отдохнуть.“ „Нет, лучше побежим вперед: неравно будет погоня!“ Эти слова раздались у него над ушами. Он оглянулся: перед ним стоял Явтух...» [II; 213-214].*

Казачье героическое прошлое оказывается для Хомы «передающей инстанцией» на пути в область хтонической земли. Такое присутствие inferнальных черт не у одного сотника, но у всего его бывшего боевого содружества утверждает, с нашей точки зрения, все тот же *исторический* пафос «Вия». Сотник – не изверг казачьего мира, причудливо соединяющий черты Данилы Бурульбаша и колдуна, а столь же типический герой своей эпохи, как Хома – своей. Его образ показывает, что на вершине своего развития казацкое воинское мужество не разрывает своей синкретической связи с иным миром (обозначенной уже в «Вечерах...» в фигурах Вакулы и Грицько), а, наоборот, углубляет ее. По точному определению В.А. Зарецкого, в сонном блаженстве сотникова хутора сошлись панская и дьявольская тирании [Зарецкий 1978: 39]. Плодом их союза и является панночка; поэтому ее кровь – «голубая» и

дьявольская.

Именно различие в отношениях к земляной нечисти поколений сотника и Хомы Брута определяет смысл исторической эволюции казачества в «Вие». Каким же оказывается это отношение у «последнего» в казачьем роду?

#### 1.2.4 Эволюция отношения Хомы Брута к «иному» миру

Для прояснения его подоплеки следует обратиться к повести «Майская ночь...» из цикла «Вечеров...», где, как показывает С.А. Гончаров, волшебный подземный / подводный мир в лице панночки / русалки не только помогает герою в его брачных делах, но образует глубинный пласт подсознания как самого героя (Левко), так и его избранницы Ганны (см.: [Гончаров 1997: 57-64]). Предки живут в потомках – *«как будто залез в прадедовскую душу или прадедовская душа шалит в тебе»* [I; 181].

Характерно, что в лице русалки - самоубийцы незаменимым для Левко становится «заложный покойник», т. е. фактически «демон», который в фольклоре всегда зловреден для живых людей (см.: [Гольденберг 2012: 17-18]).

Весьма показательно, что «Майская ночь...» как при жизни, так и после смерти Гоголя оценивалась как наиболее поэтическая в цикле «Вечеров...». Поэтичность же выводилась из жанрового родства отдельных сцен повести украинской народной *песне*, хорошо знакомой Гоголю как изустно, так и по сборнику «Малороссийских песен» Максимовича [1827] (см.: [Дмитриева 2003а: 735-736]). Песня – фактически единственный фольклорный жанр восточных славян, способный отразить *лирическое* переживание человеком своей связи с иным миром, воплощенным в природе.

Очевидно, именно песенная природа «Майской ночи...» лежит в основе неоднократно отмечаемой сюжетной близости ее опере. В частности – «Наталке-Полтавке» И.П. Котляревского, «Лесте, или Днепровской русалке» Н.С. Краснопольского, «Днепровской русалке» К.Ф. Генслера, считавшейся в 1810-1820-е гг. первоисточником интереса к русалочьей теме (см.: [Дмитриева 2003а:

591]; ср.: [Гиппиус: 1924: 34]. О близости «Майской ночи...» жанру комической оперы в целом см.: [Пиксанов 1933: 97-98]). Сам Гоголь в статье «О малороссийских песнях» из сборника «Арабески» (1834) выделял в украинской песне именно инстинктивно - невыразимое, когда человек безотчетно смешивает свои противоречивые чувства:

*«...Они [песни] никогда не могли излиться из души человека в обыкновенном состоянии... Только... когда вино перемешает и разрушит весь прозаический порядок мыслей, когда мысли непостижимо странно в разногласии звучат внутренним согласием... душа, к непостижимой загадке, изливается нестерпимыми звуками» [VIII; 95].*

Именно такими «звуками» выражаются чувства Левко в отношении земляной / водной хтоники, олицетворенной в русалке (фактическом прообразе / патроне его суженой Ганны) и потому носящие отчетливо эротическую окраску:

*«...Какое-то тяжелое, полное жалости и грусти чувство сперлось в груди парубка [...] С непостижимым трепетом и томительным биением сердца схватил он записку...» [I; 176-177].*

Прямым мотивным продолжением этого эпизода «Майской ночи...» (еще отчетливее связанным с рассуждениями писателя о малороссийских песнях) станут в «Вие» описание чувств Хомя в отношении ведьмы – сначала живой, а потом убитой им:

*«Он чувствовал какое-то бесовски-сладкое чувство [...] какое-то пронзающее ... томительно-страшное наслаждение [...] жалость и какое-то странное волнение и робость, неведомые ему самому, овладели им [...] никак не мог он истолковать себе, что за странное чувство им овладело [...] Он чувствовал, что душа его начинала как-то болезненно ныть...» [II; 187-188, 199].*

По точному наблюдению Ю.В. Манна, в «Майской ночи...» любое коллективное веселье девушек и парубков неразлучно с унынием (см.: [Манн 1978: 21]). Оно предвещает чувства Хомя при виде избитой / убитой им ведьмы. Иной / подземный мир – не только предок / помощник патриархального человека,

но фундаментальный пласт его души. В «Вие» же такое лирико-драматическое переживание героем женского начала волшебной-олицетворенной земли становится плодом истории – то есть пространственно-временного взаимоудаления человеческого и потустороннего миров.

По оценке Г.С. Журавлевой, страх лежит в основе лексико-семантической парадигмы «Вия» (см. [Журавлева 2009: 137]). Страх, однако, разумелся сам собою для героев «Вечеров...», которые постоянно существовали под угрозой вторжения посланцев «иного» мира (см. подробнее: [Гольденберг 2012: 16-17]). Однако такой, «мифологизированный», по определению Е.Л. Мадлевской [Мадлевская 2004: 109], страх людей патриархального, традиционного мира являлся *нормативным*. Основываясь на безусловном существовании иного, потенциально опасного людям мира, он кодифицировал соответствующим образом определенные периоды в году: «страшные вечера» (вторая неделя святок); «страшный день» – последний в русальной неделе; «страшный» праздник (Ильин день) и др. Такого же рода страх сопутствовал переходным обрядам – в первую очередь, свадьбе и похоронам (Ср. любопытное наблюдение С.А. Фомичева о том, что море под летящим с ведьмой Хомой соотносимо с переходом через воду в свадебном и похоронном обрядах [Фомичев 1995/1996: 441-443]).

Нормативность «мифологизированного» страха предполагала определенный арсенал противоядий – в том числе и используемых Хомой. Это, в частности, «зачерчивание», бегство – либо наоборот, «натиск» (удары наотмашь), самоугаваривание (см.: [Мадлевская 2004: 111-113, 115-119]; ср.: [Левкиевская 1994: 34]). Именно такой страх, очевидно, и господствует в «Вечерах...», где границы своего и чужого мира пусть и не всегда очевидны герою, но *чужое* всегда и безоговорочно осознается *чужим*.

Для Хомы Брута это не так: мир волшебной-олицетворенной земли в ходе повести *перестает быть для него чужим*. Это мобилизует другие психологические смысловые обертоны страха, также имеющие фольклорный источник, но исторически наследующие приведенным выше (см.: [Манн 1978:

21]): *ожидание возможного краха жизненных ценностей* (см.: [Мадлевская 2004: 110-111]):

Г.А. Гуковский видит Хому равно органичным в пространствах как дневной рутины, так и ночного волшебства:

*«...Днем, то есть в обыденном своем существовании... Хома – это весьма “типическое” выражение всяческой пошлой ничтожности, “прозы” жизни, недостойной человека... Но тот же Хома включен и в другой мир, “ночной”, в мир необыкновенных явлений, колоссальных сил, мир трагический, полный ослепительной красоты и могучих страстей...мир, окруженных всем космосом величественной природы. В нем он силен и ловок; он меряется человеческой силой с мощью таинственного зла. Он входит в легенду как равный...»* [Гуковский 1959: 188].

На этом основании исследователь отказывает герою во внутренней эволюции. Хома, по оценке Гуковского, остается ночью таким же простоватым парнем, какое бы воздействие на него ни преобладало: дневной быт или ночная легенда. Между тем, отмечалось, что в первую встречу Хома победил оседлавшую его ведьму тем же крестным знаменем, каким Вакула в «Ночи перед Рождеством» поменялся местами с оседлавшим его чертом, а дед в «Пропавшей грамоте» развернул в свою пользу игру с чертями в карты (см.: [Манн 1978: 28]; [Есаулов 1991: 47-49]). Но при повторном церковном «свидании» с погубленной им панночкой Хоме уже не помогают ни крест, ни заговоры, ни средство, которое уже «постфактум» предлагает Тиберий Горобец: плюнуть ведьме на хвост, а главное – не бояться.

Причина в том, что в церкви страх Хома перед ведьмой и всей земляной нечистью в целом переплетается с другими сменяющимися друг друга чувствами восторга и смятения, которые последовательно овладевали им в полете с ведьмой на плечах, а затем при виде ведьмы, прибитой им.

По оценке Р.Н. Поддубной, смятение Хома вызвано тем, что в полете он, в отличие от Вакулы, увидел красоту, открывшуюся ему при посредстве иного мира

и погубленную им (см.: [Поддубная 1983: 75]):

*«Перед ним лежала красавица с растрепанною роскошною косою, с длинными, как стрелы, ресницами» [II; 188].*

Эта оценка исследовательницы требует двух уточнений. Хоме явилась красота не просто женщины, а олицетворенной в ней Природы:

*«Он опустил голову вниз и видел, что трава, бывшая почти под ногами его, казалось, росла глубоко и далеко, и что сверх ее находилась прозрачная, как горный ключ, вода, и трава казалась дном какого-то светлого, прозрачного до самой глубины моря; по крайней мере он видел ясно, как он отражался в нем вместе с сидевшею на спине старухою. Он видел, как вместо месяца светило там какое-то солнце; он слышал, как голубые колокольчики, наклоня свои головки, звенели...» [II; 186].*

И эта красота не просто была донесена до героя «иным» миром, но питалась им, наделяя самое природу эротической мощью:

*«Он видел, как из-за осоки выплывала русалка, мелькала спина и нога, выпуклая, упругая, вся созданная из блеска и трепета. Она оборотилась к нему – и вот ее лицо, с глазами светлыми, сверкающими, острыми, с пеньем вторгавшимися в душу, уже приближалось к нему, уже было на поверхности и, задрожав сверкающим смехом, удалялось – и вот она опрокинулась на спину, и облачные перси ее, матовые, как фарфор, не покрытый глазурью, просвечивали пред солнцем по краям своей белой, эластически-нежной округности... Она вся дрожит и смеется в воде...» [II; 186].*

Именно эта мощь рождает в Хоме одновременно безотчетную жажду и тоску:

*«Он чувствовал какое-то томительное, неприятное и вместе сладкое чувство, подступавшее к его сердцу [...] Но... что... звенит, и вьется, и вонзается в душу какую-то нестерпимую трелью... Он чувствовал бесовски-сладкое чувство... какое-то томительно-страшное наслаждение...» [II; 186, 187].*

По точному определению С.А. Фомичева, в смутных и противоречивых

чувствах Хома к убитой им ведьме говорит «...языческое начало, к которому стихийно, земной натурой своей привержен бурсак...» [Фомичев 1995/1996: 443]. Но казаки Вакула и Грицко из «Вечеров...», хотя и связаны с нечистью прямым либо близким родством, не «привержены» языческому началу и не переживают лирически его воздействие, поскольку, как было сказано выше, иной мир всегда оставался для них чужим.

По любопытным наблюдениям С.В. Синцовой, в глазах умирающей панночки отражаются киевские главки церковей – тем самым, оба раза Хома смотрится в зеркало, и панночка оказывается как бы близнецом героя (см.: [Синцова 2010: 161-162]). Эта оптическая деталь, или авторский «жест» обнажает ключевой сдвиг в отношении Хома к иному миру, осознавшему свое родство с ним. Это и рождает *раскаяние* Хома в отношении погубленной им панночки.

Такой психологический сдвиг обеспечивается сдвигом жанровым. С одной стороны, в композиции повести, по мнению исследователей, последовательно используются жанры былички (о встрече парубка с ведьмой) и сказки (например, о трех ночах парубка у гроба ведьмы, а также о ведьмах, рвущихся в церковь, где лежит их мертвая товарка) (см.: [Вацуру 1976: 308, 310]; [Фомичев 1995/1996: 442]; ср.: [Левкиевская 1994: 32]). И сказка, и быличка, как известно, выступали прямыми жанровыми источниками повестей «Вечеров...».

С другой стороны, признано, что «генеральную» интонацию повести задает *баллада* (о прямой перекличке «Вия» с текстом романтической баллады Саути-Жуковского см., напр.: [Гуковский 1959: 190]; [Маркович 1987: 160]; [Овечкин 2006: 92]), выражающая лирическое и даже лирико-драматическое переживание героем своей связи с женственной нечистью. Такое переживание выступает рефлексией исторического удаления от волшебной-земляной прасновы и, тем самым, готовит романтическое сочувствие и тяготение к ней.

В этом плане ключевым мотивным претекстом «Вия» в «Вечерах» выступает «Майская ночь...». Русалка выражает фактически ту же, что и панночка, страдательную позицию и судьбу нечисти. Однако чувства Левко к

русалке не перерастают в фатальное влечение, поскольку речную нимфу ему заменяет его нареченная Ганна, пусть и духовный двойник русалки (см.: [Гончаров 1997: 57-64]), но земная и любящая его девушка. У вечного и добровольного недоросля Хома такой замены нет и не может быть.

Поэтому применительно к Хоме Бруту страх как «ожидание краха жизненных ценностей» (Мадлевская), выпадения из христианского мира после смерти сопряжен с непониманием природы своих чувств к иному миру – и отсюда страха перед ними. По сути, Хома допускает к себе нечисть в церкви не от страха, а от неспособности устоять от искушения взглянуть – сначала на мертвую панночку, – а потом и на Вия:

*«... через каждую минуту обращал глаза свои на гроб, как будто бы задавая невольный вопрос: „Что, если подыметя, если встанет она?“ [...] „Не гляди!“ шепнул какой-то внутренний голос философу. Не вытерпел он, и глянул...»* [Ш; 207, 217].

Хома раскаивается в убийстве ведьмы, поскольку осознает ее (то есть природное) прародство ему. И не может сопротивляться влечению к ней в силу личностной несамодостаточности, обусловленной историей.

В «Вечерах...», как мы помним, мотив сознательного отказа от взросления программно задан заглавным героем «Шпоньки...». Отказ Шпоньки от службы, с одной стороны, и брака – с другой защищает его, а в его лице «младенчаствующее человечество» «Вечеров...» от поглощения волшебным-земляным миром и от личностного распада в результате воздействия цивилизации и «культуры». В то же время инфантилизм бурсака, хоть и обусловлен историей, не ограждает его от земляной бездны, а наоборот, несет в эту бездну. «Культура» же как плод истории (в виде бурсы) сама выступает механизмом «невзросления». Суммарно это, по видимому, позволяет переосмыслить характер отмеченных Ю.М. Лотманом двух источников гибели Хома в «Вие»: подземного чрева и наземной бесконечности (см.: [Лотман 1988: 280-281]). Как мы видим, они, по сути, выступают *историческими* полюсами. Хома поглощается земляной нечистью (движется



«назад»). Но его воля сопротивления ей парализована в результате распада эпического мира, то есть исторического движения «вперед».

### **I.3 «Старосветские помещики»: гибель волшебного-земляного мира и сознание патриархального человека**

#### I.3.1 Переосмысление сентименталистской эсхатологии в «Старосветских помещиках»

Хотя «Старосветские помещики» открывает «Миргород», хронологически три первые вещи цикла – «Старосветские помещики», «Вий» и «Тарас Бульба» — образуют временную (историческую) ретроспективу, где каждая последующая повесть проясняет сюжетно-смысловую подоплеку предыдущей.

Уподобляя заглавных героев чете Филемона и Бавкиды из II книги «Метаморфоз» Овидия [II; 15], за благочестие исключенных Юпитером из наказания их города потопом, Гоголь обозначает два эсхатологических «пласта» повести. Так, происходящая у Овидия своего рода «репетиция конца света» позволяет соотнести героев Овидия с библейской четой Лота и его супруги. Рассматривая последние, А.М. Ремизов отмечает в «Старосветских помещиках» *«блаженное райское состояние человека»*, – над которым, однако, *«тяготеет первородное проклятие время-смерть»* [Ремизов 1989: 42, 46].

Однако в Библии смерть как раз не «первородна», и в раю ее нет. Сам исследователь опровергает «первородность» смерти в мире Товстогубов, связывая ее с тяготеющими друг к другу и равно несовместимыми с райским состоянием жестоким смехом (шутливыми вопросами Афанасия Ивановича супруге о возможном пожаре) и *рассуждениями*. Последние делают время необратимым, что и рождает феномен смерти. Главное же в судьбе Товстогубов состоит в том, что они не изгоняются из «райского» локуса, а погибают вместе с ним.

Это, в свою очередь, актуализует в уподоблении героев повести Филемону и Бавкиде современный Гоголю литературный контекст. А именно – сентименталистскую эсхатологию гибели идиллического хронотопа «золотого века» под натиском рационально-бездушной цивилизации (см., напр., [Гиппиус 1924: 53]; [Гуковский 1959: 80]; ср.: [Николаев 1988: 180]; [Рицци 2001: 330-331]).

Возможными сентименталистскими «ретрансляторами» образов Филемона

и Бавкиды в повесть Гоголя Т.В. Зверева считает «Исторические воспоминания и замечания на пути к Троице» Н.М. Карамзина (гг. неизв.) и «Письма к другу» Ф.Н. Глинки (1816) (см.: [Зверева 2009: 35-36]).

Поместье Товстогубов отчетливо наделено чертами хронотопа вечной весны золотого века. Его обитатели довольствуются тем, что земля производит для них сама:

*«... сколько ни обкрадывали приказчик и войт, как ни ужасно жрали все в дворе, начиная от ключницы до свиней, которые истребляли страшное множество слив и яблок... сколько вся дворня ни носила гостинцев своим кумовьям в другие деревни и даже таскала из амбаров старые полотна и пряжу, что всё обращалось к всемирному источнику, т.е. к шинку... – ... благословенная земля производила всего в таком множестве... что все эти страшные хищения казались вовсе незаметными в их хозяйстве» [II; 20-21].*

Поэтому здесь в одно и то же время цветет черемуха, поспевают вишни и сливы, и сушатся яблоки (см.: [Гуковский 1959: 80]; ср.: [Гиппиус 1924: 53]). Мир «внутри плетня» – ахронный и циклический, без прошлого и будущего, что соответствует данному В. Гумбольдтом определению идиллии, где «завтра повторится сделанное сегодня» [Гумбольдт 1985: 245] (см.: [Коробейникова, Пыхтина 2010: 48]).

Различные сентименталистские значения приписывались различным историческим деталям, присутствующим в повести – в частности, портретам Петра III и герцогини де Лавальер в гостиной Товстогубов [II; 17]. С одной стороны, сохранять портреты свергнутого монарха вопреки приказу Екатерины сдать их местным властям, можно было лишь в глуши, вдали от столицы (см.: [Рицци 2001: 327-328]). С другой стороны, вычеркнутые из истории классической эпохи несчастный монарх и опальная фаворитка Людовика XIV не просто отражали хрупкость земного триумфа, но были реабилитированы сентиментализмом в русле очеловечения истории и связывания счастья не с подобными триумфами, а с частной жизнью (см.: [Николаев 1988: 175-176, 178];

ср.: [Зверева 2009: 37-38]).

Однако Товстогубы – люди не конкретно прошлого (т. е. номинально восемнадцатого), а навсегда «*прошедшего*» золотого века (см., напр., [Турбин 1978: 169]). Восторжествовавшие в современности «*...страсти, желания и ...непокойные порождения злого духа, возмущающие мир*» [II; 13], вытеснили идиллию на окраину империи (и тем самым цивилизации в целом). «*Уединенные владельцы отдаленных деревень*» составляют «*противоположность ...низким малороссиянам, которые выдираются из ...торгашей, наполняют, как саранча, палаты и присутственные места...*» [II; 15].

Сам Гоголь в «Учебной книге словесности» также, по сути, отрицает в идиллии фактор времени: «*...живое представление тихого, мирного быта, сцена, не имеющая драматического движения. Ее можно назвать в истинном смысле картиною*» [VIII; 481] (См. об этом подробнее: [Лесогор 1987: 59-65]).

Поэтому пришедшим извне идиллия Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны предстает «потерянным раем». По точным наблюдениям И.А. Есаулова, сентименталистскую подоплеку сближения Товстогубов супружеской паре Овидия составляет их радушие, увиденное извне (глазами гостя) и бездетность, то есть обреченность их мира концу (см.: [Есаулов 1991: 24]). Поэтому-то оба автора смотрят на поместье стариков из будущего, когда оно превращается, соответственно, в болото и овраг. Ко времени рассказа от него остались лишь «*заглохший пруд, заросший ров на том месте, где стоял низенький домик – и ничего более*» [II; 14]. Такое постепенное схождение мира из «золотого» века в «железный» и делает сентиментализм эсхатологией, растянутой до размеров человеческой истории. Таким образом, в «Старосветских помещиках» патриархальный мир переходит у Гоголя в третью, «поместную» стадию и форму.

### 1.3.2 Новый характер угроз патриархальному миру в «Старосветских помещиках»

Между тем, строго говоря, «жестокая» цивилизация не разоряет мир

Товстогубов. Неведомый наследник, прибывший неизвестно откуда, не только не строит ничего на месте идиллии Товстогубов, но разоряет ее еще больше, а явившаяся в результате государственная опека довершает дело, переведя все куры и яйца [II; 38]. Это особенно наглядно на фоне близкого к «Старосветским помещикам» по идиллической рамке «Семейства Холмских» [1832] Д.Н. Бегичева, где причиной катастрофы идиллии оказывается штатный для сентиментализма произвол «страстей», пришедших из большого мира (см.: [Овечкин 2006: 90]).

По верной оценке Ю.М. Лотмана, в повести не один, а два противоположных типа «чужого пространства»: *город*, к которому ведет проезжая дорога, – и *лес* (см.: [Лотман 1988: 268-269, 271]; ср.: Новак 1997: 136-137]). Этим «Старосветские помещики» воспроизводят двунаправленную угрозу патриархальному миру, заданную в «Вечерах...» и преобразующуюся в «Вие». И гибель приходит к Товстогубам именно со стороны «предвечной» Природы. Кошка Пульхерии Ивановны, сбежавшая от нее в дикий *лес*, вернувшись к ней ненадолго через *подземную* дыру, была воспринята хозяйкой как вестник смерти. На этом основании М.Н. Виролайнен уподобляет кошку атакующей Хому Брута ведьме – вассалу земляного бога и заключает из этого, что «замкнутость» идиллии «нарушена двояким образом: взглядом из-за плетня и зовом из глубины» [Виролайнен 1979: 141]. Это, как будто, актуализует финал Филемона и Бавкиды у Овидия, превратившихся по смерти в два сросшихся дерева, то есть вернувшихся в мир Природы, предвечной их идиллии. Однако и Природа, по сути, «неповинна» в крахе идиллии. Кошка вовсе не наделена хтонической силой, а лишь *видится* героиней в этом качестве:

«Уверенность ее в близкой ... кончине так была сильна, и состояние души ее так было к этому настроено, что действительно чрез несколько дней она слегла в постель и не могла уже принимать никакой пищи» [II; 32].

В свою очередь, для овдовевшего и безмерно одинокого Товстогуба зов воображаемой земли воплощается в воображаемом зове подруги, которая, уйдя в иной мир, делает теперь только его единственно значимым:

«...обстоятельства кончины его имели какое-то сходство с кончиною Пульхерии Ивановны... Когда он медленно шел по дорожке... [он] вдруг услышал, что позади его произнес кто-то довольно явственным голосом: Афанасий Иванович!.. Он на минуту задумался... и... наконец, произнес: „Это Пульхерия Ивановна зовет меня!“... Он весь покорился своему душевному убеждению... с волею послушного ребенка... и наконец угас так, как она...» [II; 36-37].

В этом, очевидно, и состоит *исторический* сдвиг ситуации в сравнении с «Вечерами...» и «Вином». В «Старосветских помещиках» природный мир «за плетнем» уже не волшебный. Дикий лес вокруг имения Товстогубов «был глух, запущен, старые древесные стволы были закрыты разросшимся орешником и походили на мохнатые лапы голубей» [II; 28-29].

Как было показано, лес этот не просто подобен лесу, поглотившему в финале «Вия» церковь сотника после гибели волшебного-олицетворенной сердцевины природы [II; 217], но исторически наследует ему (см.: [Есаулов 1991: 54]; [Иваницкий 2000: 106-107]). Погибнув, волшебство земли переходит из *бытия* в *сознание* патриархального человека. И именно эта гибель делает людской мир неспособным к воспроизводству. В результате сама сентименталистская идиллия превращается у Гоголя из «ахронного» мира, блаженствующего *на лоне* Природы в хронотоп блаженного ожидания *ухода в нее*: супруги как воссоединения с землей, а супруга после ухода жены – как воссоединения с нею.

Поэтому прежнее, фольклорное сознание вырастает теперь из *нового* идиллического бытия. По точной оценке С.В. Овечкина, к сфере «*привычки*», прославляемой и всевластной в имени Товстогубов, принадлежит и привычка Пульхерии Ивановны к ее кошке, бегство которой и запускает живущую в сознании ее хозяйки фольклорно-волшебную «синтагматику» смерти [Овечкин 2006: 90-92]. Эта синтагматика, очевидно, и составляет основу часто отмечаемого «онтологического», глубинного зла идиллического мира, разрушающегося поэтому не извне, а изнутри – механизмом, живущим в сознании самих героев

(см.: [Виролайнен 1979: 137, 139-141]; ср.: [Лотман 1988: 269, 272]; ср.: [Коробейникова, Пыхтина 2010: 48]). Это наделяет особой точностью данное еще на заре минувшего века Н.А. Котляревским определение «Старосветских помещиков» как *«идиллической истории двух закатывающихся жизней»* [Котляревский 1915: 233]. Частным случаем этого определения выглядит оценка В.В. Виноградовым «Старосветских помещиков» как идиллии «жалостной» [Виноградов 1976: 218].

Эти две поры жизни, поочередно побуждающие человека к противоположным движениям (от «идиллии» к «цивилизации» и обратно) наделяют в «Старосветских помещиках» своим содержанием понятия «романтизма» и «сентиментализма». Романтизм предстает юношеским бегством в мир *«сверкающих сновидений»* от родной / родовой идиллии, в которой слышится смертный зов. При этом новые места («большой» мир) наделяются выдуманными признаками, выступая поэтому как *«призрак и пустота»* (см.: [Виролайнен 1979: 136, 140]).

«Сентиментализм» же предстает трехступенчатым нарастанием тяги героя к родному / родовому месту. Сначала (в юности) последнее сентиментально созерцается из якобы прекрасного далека. Затем (в зрелости) побуждает к возвращению в него, когда *«...необыкновенные происшествия... заменились спокойною и уединенною жизнью...»* [II; 16].

Применительно к Товстогубу Г.А. Гуковский видит проявлениями «искусственных страстей искусственного романтизма» и торжествующего над ним «сентиментализма», соответственно, похищение / увоз Афанасием Ивановичем будущей супруги – и их последующую многолетнюю взаимную «привычку» [Гуковский 1959: 91]. К иллюзорному романтизму юности относят также упоминаемую рассказчиком в финале безмерную, но скоротечную тоску юноши по умершей возлюбленной (см., напр.: [Степанов 2009: 51]; [Романов: 2011: 39, 42]). Д. Рицци полагает, что и упоминавшийся выше портрет герцогини де Лавальер, недолгой, а затем опальной фаворитки Людовика XIV, нашедшей

покой, а затем и вечное успокоение в монастыре, вводит ключевую тему скоротечности юношеской страсти в противовес привычке (см.: [Рицци 2001: 324-325, 328]).

Т. о., смерть волшебной-олицетворенной земли, а затем смерть супруги последовательно делают идиллию для обоих «старосветских помещиков» не ахронным и блаженным *топосом*, а *хронотопом* блаженного ожидания блаженного конца.

Переосмысление идиллии в «Старосветских помещиках» проясняет еще один, возможно, самый психологически глубокий пласт эсхатологии в повести. Имение Товстогубов по ряду ключевых позиций схоже с хутором Вытребеньки заглавных персонажей повести «Шпонька...» из цикла «Вечеров...». Прежде всего, их роднит безграничный матриархат. Стержнем его являются описанные С.А. Гончаровым [Гончаров 1997: 97-98] «материнские» отношения тетушки – к племяннику (он и в сорок с лишним лет «...*еще молода дытына*» [I; 294]), а Пульхерии Ивановны – к супругу, который для нее, даже находящейся на смертном одре, – «*”...как дитя маленькое: нужно, чтобы любило вас то, которое будет ухаживать за вами...”*» [II; 31].

Фигура могучей тетушки Василисы Кашпоровны, как было показано С.А. Гончаровым, несет в себе символику «матери-земли» в ее различных мифологических ипостасях: Деметры, Артемиды, Гекаты, Астарты и др. (см.: [Гончаров 1997: 70-98]; ср.: [Иваницкий 2000: 58-61]). Черты мифологической хтоники проявляются и в поместье Товстогубов. Это, в частности, одушевленные рукотворные сферы – в частности, кладовая, которая «*беспрестанно и закрывала свою внутренность...*» [II, 22]. Такому гибриду жилища и чрева созвучна брутально - карнавализованная гипертрофия всеобщего обжорства:

*«Всеи этой дряни наваривалось, насоливалось, засушивалось такое множество, что, вероятно, они потопили бы наконец весь двор... если бы большая половина этого не съедалась дворовыми девками, которые... так ужасно... объедались, что целый день ... жаловались на животы свои»* [II; 19-20].



Поэтому, по небезосновательной оценке С.В. Овечкина, идиллия Товстогубов изображена с учетом совершенно «антиидиллической» эстетики «неистойой школы» (см.: [Овечкин 2006: 91-92]; ср.: [Ермилова 2003: 45]).

Не требующее комментария применительно к «Шпоньке...», в «Старосветских помещиках» царство женщин проявляется, в частности, в непрерывных беременностях служанок при отсутствии мужчин в имении (см.: [Ермилова 2003: 48]). Знаменательно подобие исполинских и почти равно предвечных «колесниц» двух «повелительниц». Выезды обеих – эпически редкие либо однократные, что усугубляет символику экипажей. Бричка Василисы Кашпоровны – ровесница библейского потопы:

*«Долгом почитаю предуведомить читателей, что это была именно та самая бричка, в которой еще ездил Адам; и потому, если кто будет выдавать другую за адамовскую, то это суцая ложь, и бричка непременно поддельная. Совершенно неизвестно, каким образом спаслась она от потопы. Должно думать, что в Ноевом ковчеге был особенный для нее сарай...».*

О древности говорят и ее размеры: *«Внутри брички могло поместиться штук пять малорослых и трое таких, как тетушка»* [I; 303-304].

Схожий размер дрожек, в которых Пульхерия Ивановны однажды выехала *«...обревизировать свои леса»*, обозначается площадью их слышимости: *«...как только... лошади, служившие еще в милиции, трогались с своего места ... возле самых мельниц было слышно, как пани выезжала со двора, хотя... было не менее двух верст...»* [II; 20].

По мнению С.В. Синцовой, Пульхерия Ивановна мягко и ненавязчиво управляет Товстогубом с помощью заботы и еды, чем превращает его в «старого ребенка». Еда обуславливает связь Товстогубов как полную зависимость ребенка от матери [Синцова 2009: 92-94]. Именно зная детское любопытство мужа к проезжающим, почему ему будет скучно есть в одиночестве, Пульхерия Ивановна той же едой зазывает и удерживает для него гостей. Этому подчинено и ее сугубо «кулинарное» хозяйствование, превращающее дом в *«химическую лабораторию»*.

Поэтому ее почти не интересуют другие статьи хозяйства вне двора. Пособником Пульхерии в удерживании / подчинении мужа (а хозяйства – от разорения) выступает описанная выше сверхплодовитая природа – очевидно, именно это в первую очередь и сближает ее с Василисой Кашпоровной.

Однако в утратившем волшебное начало мире «Старосветских помещиков» женское царство уже не объемлет всей предвечной Природы, а оказывается на ее периферии. Возникает противостояние *идиллии* и *дикого леса*, заведомо отсутствовавшее в «Шпоньке...». Такая территориальная редукция женской власти ограничивает ее исполнительную силу. Если Василиса Кашпоровна –

*«...Пьяницу мельника... дергая каждый день за чуб... умела сделать золотом [...] была ленивых вассалов своею страшною рукою и подносила достойным рюмку водки из той же грозной руки»* [I; 293-294],

– то Пульхерия Ивановна, лишь грозит приказчику, воровством которого *«дубки сделались ...редкими»*: *«Гляди, чтобы у тебя волосы не были редки»*. И полностью удовлетворяется его объяснениями о том, что дубки *«и громом побилло, и черви проточили»* [II; 20].

Та же редукция, возможно, лежит в основе парадокса, отмеченного Ю.В. Манном [Манн 1978: 162-163]. Несмотря на то, что еда составляет основное содержание жизни помещиков (прежде всего Афанасия Ивановича), в своих формах она резко свернута в сравнении с эпическими пирами «Тараса Бульбы», пожирания всего и вся Собакевичем в первом томе «Мертвых душ». А их гостеприимное угощение столь же далеко от окармливания гостей Петухом во втором томе поэмы. Причина, видимо, в том, что, в отличие от «владельческих» исполинов Василисы Кашпоровны и Григория Григорьевича Сторченко, Товстогубам *«так мало было надо»* [II; 21].

Однако вечному дитяти Афанасию Ивановичу гигантский мировой сдвиг, произошедший в сравнении с ситуацией «Шпоньки...», остается неведом. Ю.В. Манн справедливо обращает внимание на то, что смерть супруги столь катастрофична для Товстогуба, что осознается им лишь по возвращении с похорон

в опустевший дом [Манн 1978: 37-38]. Между тем, поведение Товстогуба у едва остывшего тела Пульхерии Ивановны, а затем на кладбище показывает, что уход подруги есть для него нечто невозможное, противоестественное в самом прямом смысле слова:

*«...Афанасий Иванович был совершенно поражен. Это так казалось ему дико, что он даже не заплакал. Мутными глазами глядел он на нее, как бы не зная всего значения трупа [...] Он поднял глаза свои, посмотрел смутно и сказал: „Так вот это вы уже и погребли ее! зачем?! ..“» [II; 32-33].*

Вопрос «зачем?», говорит о том, что Пульхерия Ивановна, по разумению ее мужа, не может умереть не только в силу его личной к ней привязанности, но *физически, в принципе*. Причина, очевидно, в том, что для Афанасия Ивановича, как *вечного ребенка*, не понимающего наставшей необратимости времени, его супруга вплоть до своей кончины оставалась той же царицей земли, а точнее, олицетворенной землей, какою для Шпоньки была его тетушка.

Поэтому если для Пульхерии Ивановны собственная ее кончина была делом почти обыденным и сопровождалась бытовыми распоряжениями (*«Платье наденьте на меня серенькое, то, что с небольшими цветочками по коричневому полю. Атласного платья, что с малиновыми полосками, не надевайте на меня... А вам оно пригодится: из него сошьете себе парадный халат на случай когда приедут гости...» [II; 30-31]*), – то для Товстогуба смерть жены есть, по сути, смерть земли, «конец света». Можно вполне согласиться с С.В. Синцовой в том, что поскольку жена составляла для Товстогуба все содержание его жизни (точнее, оно было связано с нею), ее посмертный зов немедленно позвал его за собою (см.: [Синцова 2009: 96]). Но до своей кончины супруга олицетворяла для Товстогуба *бессмертную землю*, и лишь по смерти, позвав мужа по имени, она олицетворила для него *смертный зов земли* – как для нее самой он метонимически обозначился вернувшейся кошкой.

Поэтому отмеченная Г.А. Гуковским принадлежность повсеместной «вечной весны» в «Старосветских помещиках» не бытию, а сознанию Товстогубов

[Гуковский 1959: 92] касается, очевидно, в первую очередь, именно Афанасия Ивановича, для которого с кончиной супруги заканчивается олицетворяемый ею ахронный круговорот хозяйственного изобилия, воплощавшийся в непрестанной еде. В этом контексте замечание Т.В. Зверевой о том, что значимой в идиллии Товстогубов оказывается только смерть Пульхерии Ивановны [Зверева 2009: 39], следует также уточнить: для ее супруга.

### 1.3.3 Соотношение идиллии и петербургской цивилизации в «Старосветских помещиках»

Новые смысл и роль цивилизации в «Старосветских помещиках» косвенно задаются автором в начале повести, где она противопоставляется идиллии Товстогубов в качестве некоей фикции:

*«...Жизнь их скромных владельцев... так тиха, что на минуту забываешься и думаешь, что страсти, желания и... беспокойные порождения злого духа, возмущающие мир, вовсе не существуют, и ты их видел только в блестящем, сверкающем сновидении» [II; 13].*

Для Афанасия Ивановича – и в его лице для людей идиллического мира в целом – она выступает областью *временного* пребывания в юности, а по возвращении из него становится зыбкой грезой – не только не *вспоминаемой*:

*«...Когда-то, в молодости, Афанасий Иванович служил в компанейцах... но это уже было очень давно, уже прошло, уже сам Афанасий Иванович почти никогда **не вспоминал** о нем...»,*

– но и не *запоминаемой*:

*«...Афанасий Иванович женился тридцати лет, когда был молодцом и носил шитый камзол; он даже увез довольно ловко Пульхерию Ивановну, которую родственники не хотели отдать за него; но и об этом уже он очень **мало помнил...**» [II; 15-16].*

Поэтому для пожилого Афанасия Ивановича большой мир мифологичен – в смысле: иллюзорен (см.: [Лотман 1988: 269]). И, спрашивая о чем-либо

пришельца оттуда, Афанасий Иванович «...показывал большое любопытство... хотя оно несколько похоже на любопытство ребенка, который... когда говорит с вами, рассматривает печатку ваших часов» [II; 16].

Психологическую подоплеку этих обратимых передвижений «старосветских» людей между мирами идиллии и полуфиктивной «цивилизации» проявляет рассказчик – «старинный сосед» Товстогубов.

В гоголеведении утвердились две противоположные оценки этого образа. По мнению Ю.В. Манна, это человек новой, «рационально-городской» цивилизации, сентиментально смотрящий на людей века «наивного» как на свое и общечеловеческое прошлое (см.: [Манн 1978: 69]). По оценке его оппонентов, рассказчик, наоборот, сам внутренне остается человеком наивного мира, даже временно пребывая в столице (см.: [Зарецкий 1978: 34-35]; [Лотман 1988: 268]; [Есаулов 1991: 23]; [Рицци 2001: 326]).

Между тем, рассказчик, как отмечает М.Н. Виролайнен, полностью повторяет путь Афанасия Ивановича (см.: [Виролайнен 1979: 138-139]). В юности он покоряет столицу, а в зрелые годы возвращается в родной угол. И если для престарелого Товстогуба, жаждущего воссоединения с ушедшей подругой, воображаемый зов последней «из-под земли» был желанным и внутренне ожидаемым, то для *молодого* рассказчика он страшен:

*«Вам, без сомнения, когда-нибудь случалось слышать голос, называющий вас по имени, который простолюдины объясняют так... душа стосковалась за человеком и призывает его; после... следует неминуемо смерть. ...мне всегда был страшен этот таинственный зов... в детстве я часто его слышал... День обыкновенно... был самый ясный... но, признаюсь, если бы ночь... со всем адом стихий, настигла меня одного среди непроходимого леса, я бы не так испугался ее, как этой ужасной тишины, среди безоблачного дня...».*

Этот зов побуждает к бегству:

*«...Я обыкновенно тогда бежал с ...занимавшимся дыханием из сада, и тогда только успокаивался, когда попадался мне навстречу какой-нибудь человек,*

*вид которого изгонял эту страшную сердечную пустыню»* [II; 37].

Описанное М.Н. Виролайнен повествовательное поведение (стиль) рассказчика (см.: [Виролайнен 1979: 126-127, 131-132, 137-138, 141]) осуществляет, по сути, то же инстинктивное бегство от смертного зова земли в родном «старосветском» углу. Даже ностальгически описывая его из столичного далека, он пытается наделить подвижностью неподвижно - косное и фабульной цельностью – раздробленное естество «старосветского» локуса, архаическое и страшнее его. Автор (знающий заведомо недоступное рассказчику), зачастую изображает те же реалии и обстоятельства, что и он. Этим он не только изображает рассказчика частью старосветского мира, но представляет те же реалии источниками душевного и социального поведения рассказчика и его судьбы. То есть являет эти реалии источником страшного рассказчика смертного зова и обращающего его во временное бегство. Так, те же дикий лес вокруг имения Товстогубов и живущие в нем коты служат рассказчику предметом оживляющего стиля, – а в «зоне» автора выступают элементами внутреннего фундаментального сюжета – «мифологемы земли», губящей идиллию Товстогубов и их самих. Это, очевидно, и дает основания Г.Г. Ермиловой видеть в самой идиллии черты демонизма (см.: [Ермилова 2007: 47]; см. также: [Зарецкий 1978: 29-30]; ср.: [Рицци 2001: 321]).

Поэтому трудно согласиться с С.В. Синцовой в том, что страх утраты себя в «Старосветских помещиках» заставляет мужчину бежать от потустороннего зова женщины (см.: [Синцова 2009: 97]). Как мы видим, в юности этот зов осознается героем как зов не женщины, а земли; а в старости, по утрате любимой подруги, последняя олицетворяет для одинокого вдовца землю собою, что делает ее зов не ужасающим, а подлинно «зовущим».

Именно этим *юношеским* бегством от слышимого в «идиллии» смертного зова земли и рождается в повести сугубо временный хронотоп цивилизации как «*сверкающего сновидения*». «Цивилизация» здесь – не топос наступающий на «идиллию» и осуществляющий «эсхатологическую» угрозу ей, как в

сентиментализме, – а хронотоп юношеской *иллюзии*, позволяющей на время убежать от земляного зова «родной идиллии».

В этом контексте противопоставляемые Товстогубам в экспозиции повести «*низкие малороссияне*», которые навсегда оставили родные углы и заполнили «присутственные места» столицы, говорят о двух вещах. Во-первых, у нового поколения обитателей патриархального мира страх зова родной земли стал пожизненным и потому их отъезд в большой мир – необратим. А во-вторых, именно их необратимый отъезд превращает этот «большой мир» (т. е. Петербург) из временного хронотопа в постоянный топос. Он станет главным предметом гоголевской эсхатологии в следующем цикле, получившем название «Петербургские повести».

#### ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ I

Первые два цикла Гоголя обнажают постепенное и исторически обусловленное раздвоение в традиционном коллективном сознании образа и смысла конца человеческого мира на: а) поглощение его «праматеринской» волшебной-олицетворенной землей; б) распад патриархального народного единства и гибель вместе с землей.

Соответственно, раздваивается и образ «нечистого», который в гоголевском мире знаменует главную угрозу этого «конца». От образа библейского «*дьявола*», то есть отпавшего от творца и потому «падшего» ангела, откалывается «*черт*», фактически возглавляющий корпус низовой хтонической мифологии, который наступившим христианством был перекалыван в «бесов».

Две обозначенные эсхатологические угрозы, очевидно, исторически наследуют одна другой: поглощение землей знаменует движение людского мира «назад»; распад и гибель вместе с землей – историческое движение «вперед». В «Вечерах...» это задает два значения истории: а) как реализации связи рода с землей («Страшная месть»); б) как обнуления этой связи («Сорочинская

ярмарка»).

При этом, если первая угроза относительна, то вторая абсолютна. Волшебнo-земляной мир (потусторонний мир демонов / предков) не только грозит миру эсхатологическим поглощением, но питает силами для земной жизни. В то же время распад эпического коллектива, разрушает не только его связь с земляным праматеринским лоном, обрекая его на бесплодие и вымирание, – но и самое землю. Земля - «пустыня» и безлюдная «пустота» довлеют друг другу.

«Миргород» раскрывает роль и последствия исторической эсхатологии в отношении патриархального коллектива и его духовных, психологических отношений к олицетворенной «материнской» земле.

«Вий» соединяет мотивы исторического распада патриархального коллектива и лирико-балладного переживания им нечисти, удаляющегося во времени и пространстве. Героическое состояние народного (казачьего) мира в лице сотника не разделяет его с земляным демонизмом, а наоборот, погружает в него (что и воплощается в дочери - ведьме). Это предопределяет содержание истории как пространственно-временного взаимоудаления волшебного и человеческого миров – последний из которых (в лице Хомя и его друзей - бурсаков) являет собою поколение вечных детей. Прообразованное в «Майской ночи...» лирико-драматическое («балладное») переживание своей связи с женской ипостасью земляной нечисти лишает героя воли к сопротивлению ей. Это предопределяет фатальную встречу двух миров, смертоносную для обоих.

Эсхатологический финал «Вия» синтезирует два заданных в «Вечерах...» противоположных значения эсхатологии (гибель человека / рода от волшебнo-олицетворенной земли и гибель ее самой).

В «Старосветских помещиках» это превращает патриархальный мир в локальную и бездетную идиллию двоих. Погибший волшебнo-земляной мир (сначала как таковой, а затем в лице ушедшей супруги) целиком заполняет сознание и поведение обитателей идиллии, превращая последнюю из топоса в



хронотоп блаженного ожидания блаженного конца. Поэтому «эсхатология» идиллии заключена в ней самой.

Большой мир цивилизации (который в сентименталистской эсхатологии поглощает идиллию) предстает в «Старосветских помещиках» хронотопом временного (юношеского) бегства от смертного / земляного зова «материнской» идиллии. В то же время заполнение Петербурга окончательно вышедшими из Миргородчины «*низкими малороссиянами*» говорит о том, что у них страх смертного зова родной земли из юношеского превратился в пожизненный. Это, очевидно, и предопределяет утверждение статуса Петербурга как «химеры» в русском мире – что станет главной темой следующего гоголевского цикла «Петербургские повести».

## ГЛАВА II. СИМВОЛИКА ПЕТЕРБУРГА КАК АНТИМИРА В «ПЕТЕРБУРГСКИХ ПОВЕСТЯХ» И «РЕВИЗОРЕ»

### II.1 Образ Петербурга и его эсхатологические смыслы в «Петербургских повестях» и «Петербургских записках 1836 года»

Под «Петербургскими повестями» Гоголя понимаются пять повестей наследующего «Миргороду» цикла «Арабески» (1834) – «Невский проспект», «Нос», «Портрет», «Записки сумасшедшего», а также «Шинель» – сюжетно объединенные столичным топосом. Часть из них впоследствии серьезно перерабатывалась Гоголем; поэтому две редакции «Портрета» зачастую рассматриваются как самостоятельные произведения. Следует иметь в виду, что Гоголь работал над «Миргородом» и «Петербургскими повестями» практически одновременно (в 1833-1835 и 1841-1842 гг.) и затем скомпоновал повести в циклы «по месту». Но, в отличие от «Миргорода» (где общеукраинские топосы Киева, Сечи, Миргорода и имения Товстогузов не только разведены по времени, но и исторически противопоставлены на этой основе), «Петербургские повести» объединены хронотопом Петербурга 1830-х годов. Поэтому в «Петербургских повестях» общность проблематики обусловлена ситуативно, а общность сюжетов – фабульно (см.: [Гуковский 1959: 235-238, 247]).

В «Петербургских записках 1836 года» (далее в тексте «Петербургские записки...»), представляющих собою своего рода «этиологию» Петербурга «Петербургских повестей», содержится пассаж, где имперская столица предстает не как *топос*, а как *хронотон*, то есть некое явление, циклически повторяющееся в одном и том же месте, – а затем пропадающее (что отчасти напоминает ярмарку в «Вечерах...»):

*«Светлым Воскресением, кажется, как будто оканчивается столица. Кажется, что все, что ни видим на улице, укладывается в дорогу... в окна магазинов глядят... летние фуражки и хлыстики. Словом, Петербург во весь апрель месяц кажется на подлете» [VIII; 189].*

Эта картина косвенно развивает значение Петербурга, заложенное в «Старосветских помещиках». В «миргородской» повести, как мы видели, столичный мир оказывается, по сути, временным прибежищем героев в их юности, когда земляной зов их страшит. В старости он начинал манить, и герои возвращались домой. Превращение столицы в «Петербургских повестях» из временного «*хронотопа*» в устойчивый и неколебимый топос косвенно свидетельствует о превращении *юношеского* страха земляного зова в *пожизненный*.

Именно в силу своей противоположности фольклорному волшебству, Петербург, по точному определению Г.А. Гуковского, лишен самой категории *земли* (см.: [Гуковский 1959: 250 и след.]).

Совершается эта смена *превращением* реального мира (воплощенного в России) в мир петербургский: «*Москва нужна для всей России, для Петербурга нужна вся Россия*» [«Петербургские записки...», VIII; 179]. Художнику Пискареву в «Невском проспекте» такое превращение предстает демоническим раздроблением прежнего («нормального») целого и новым, искаженным соединением в новом «петербургском» месте: «*...ему казалось, что какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски без толку, без смысла смешал вместе...*» [III; 24] (см. подробнее: [Иваницкий 2000: 136]).

Превращение же происходит через *передвижение* русского мира на север, в область вечного холода:

«*В самом деле, куда забросило русскую столицу – на край света! Странный народ русский: была столица в Киеве – здесь слишком тепло, мало холоду; переехала русская столица в Москву – нет, и здесь мало холода: подавай Бог Петербург! Выкинет штуку русская столица, если подсоседится к Северному полюсу!*» [«Петербургские записки...», VIII; 177].

В «Невском проспекте» утверждается облик Петербурга как «*земл[и] снегов... где всё мокро, гладко, ровно, бледно, серо, туманно*» [III; 16].

В мифе потусторонний полюс холода устойчиво соотнесен с царством мертвых (см.: [Мелетинский 1976: 284]) – каким гоголевский Петербург подспудно и предстает:

*«”На семьсот верст убежать от матушки! Экой востроногой какой” – говорит московский народ. Зато какая дичь между матерью и сынком! Что за виды, что за природа! Воздух прoderнут туманом; на бледной, серо-зеленой земле обгорелые пни, сосны, ельник, кочки» [VIII; 179].*

Обитателями царства мертвых предстают и жители Коломны (петербургской окраины) в «Портрете» – *«...тот разряд людей, который можно назвать одним словом: пепельный, людей, которые с своим платьем, лицом, волосами, глазами имеют какую-то мутную, пепельную наружность, как день, когда нет на небе ни бури, ни солнца, а бывает просто ни сё, ни то: сеется туман и отнимает всякую резкость у предметов» [III; 119].*

О семантике Петербурга в «Петербургских повестях» и «Петербургских записках...» как антимира, утвердившегося в земном / людском пространстве, говорит и его соотношение с фольклорной (потусторонней) бесовщиной «Вечеров...». Трудно согласиться с Г.А. Гуковским в том, что фантастика в «Петербургских повестях» (бегство носа, переписка собак, призрачный чиновник – мститель) противоположна фантастике «Вечеров...» и «Вия» своей нефольклорностью (см.: [Гуковский 1959: 247]). В гоголеведении неоднократно отмечалось, прежде всего, *морфологическое* подобие петербургского «антимира» у Гоголя его же «фольклорному». Как прослеживает А.И. Иваницкий [Иваницкий 2000: 138], «живые» дороги Петербурга: *«...мостовая, казалось, сама катилась под ноги лошадам...» [I; 232]; «...тротуар неся перед ним [Пискаревым]» [III; 19],*

– сродни таким же дорогам «Вечеров...», ведущим в «иной мир»: *«сама дорога, чудилось, мчалась по следам его [колдуна]...» [«Страшная месть», I; 276]; «Дед... увидел тропинку, пробиравшуюся промеж мелким кустарником» [«Пропавшая грамота», I; 186].* В развитие этого

Л.А. Софронова

обращает внимание на равно чудовищную высоту зданий на том свете в «Пропавшей грамоте» и в Петербурге в «Ночи перед Рождеством» – равно поражающую пришельцев из земного (патриархального) мира – соответственно, деда и Вакулу (см.: [Софронова 2010: 217]).

Завязка «Портрета» являет собою симметричный фольклорный мотив пропажи «чертова подарка», неоднократно возникавший у Гоголя в «Вечерах...» (красная свитка в «Сорочинской ярмарке», подарки Басаврюка хуторянкам в «Вечере накануне Ивана Купала» и др.).

«Звуконепроницаемость» волшебного пространства для Хомя Брута в «Вие»: «... *философ попробовал перекликнуться, но голос его совершенно заглох по сторонам и не встретил никакого ответа*» [II; 182] – оказывается такой же для Акакия Акакиевича в «Шинели» во время его ограбления (при этом городская площадь именуется «полем», которому внутренне подобна): «*Он чувствовал, что в поле холодно, и шинели нет, стал кричать, но голос, казалось, и не думал долетать до концов площади*» [III; 161].

В «Вечерах...», в частности, в кульминационной сцене «Вечера накануне Ивана Купала» «иной» мир является как бы за прозрачным стеклом:

*«Ведьма топнула ногою: синее пламя выхватилось из земли; середина ее вся осветилась и стала как будто из хрусталя вылита; и всё, что ни было под землею, сделалось видимо, как на ладоне...»* [I; 146].

В «Вие» во время полета Хомя с ведьмой на плечах в такой же роли фронтальной границы двух миров выступает вода:

*«...Он опустил голову... трава казалась дном какого-то светлого, прозрачного до самой глубины моря; по крайней мере он видел ясно, как он отражался в нем вместе с сидевшею на спине старухою...»* [II; 186].

Петербург в «Петербургских записках...» также представляет собою водное «зазеркалье», а точнее, фокус пересечения различных зеркальных отражений: «*Перед ним со всех сторон зеркала: там Нева, там Финский залив. Ему есть куда поглядеться*» [VIII; 177].

При этом химера как бы плодит собственные удвоения – как, например, в описании столицы почтмейстером в «Повести о капитане Копейкине» в I томе «Мертвых душ»: «...стеклушки в окнах, полторасаженные зеркала, так что вазы и все, что ни есть в комнатах, кажутся как бы внаруже: мог бы в некотором роде достать с улицы рукой» [VI; 201].

Отличие петербургского антимира у Гоголя от «диканьковского» и «миргородского» состоит в его реализации – утверждении в людском пространстве. Поэтому для жертв необъяснимой волшебной фантастики ее источник находится не где-то в ином мире, как для героев «Вечеров...», – а в их собственном. Сюжеты же повестей в целом вытекают из самой синтагматики «невероятного» (алогичного) города. В.М. Маркович отмечает, что в «Петербургских повестях» много примет фактической достоверности, перекликающихся с «краеведческими» описаниями Петербурга (см.: [Маркович 1989: 10, 12-13; 58-65; ср.: Дилакторская 1986: 153-155])<sup>4</sup>. Пейзаж «Петербургских повестей» соотносим с топографией и бытом самого Гоголя в столице (О «столичной» подоплеке сюжетов «Петербургских повестей» см. также: [Гуковский 1959: 270-272, 281]; [Кривонос 1996: 45]; [Виролайнен 1997: 234]).

Именно в Петербурге (в первой редакции «Портрета») сатана (в личине Петромихали) и переходит из иного мира в людской – через портретную раму. При этом, как показывает В.Ш. Кривонос [Кривонос 2006: 39-40], фольклорные истоки имеет «опредмечивание» / олицетворение в первой редакции «Портрета» фронтальной границы мира и антимира в портрете ростовщика и, в первую очередь, в его глазах:

*«... Это были живые... человеческие глаза! Казалось... они были вырезаны из живого человека и вставлены сюда...»* [III; 86-87].

---

4 Это, в частности: А. Башуцкий. «Панорама Санкт-Петербурга». СПб., 1834; И. Пушкарев. «Описание Санкт-Петербурга и уездных городов Санкт-Петербургской губернии». СПб., 1839-1841. «Путеводитель по Санкт-Петербургу и его окрестностям». СПб., 1843.

Как мы помним, схожее «...болезненное, томительное чувство» [II; 87-88] испытывает Хома при виде мертвой панночки, гроб которой во время отпевания в церкви становится границей мира людей и земляной нечисти (в финале эту границу олицетворяет сам Вий).

Заявленный «Вечерами...» и «Виём» фольклорный мотив связи нечистого с женщиной также развивается в ««Петербургских повестях». В частности – в «Записках сумасшедшего», где прозревший в безумии Поприщин открывает, что *«женщина влюблена в черта»* [III; 209] (см. одноименную этой теме работу: [Кривонос 2001]). И, подобно тому, как Хома, вопреки внутреннему голосу, смотрит на гроб, а затем на Вия (последовательно размыкая границу двух миров), так и Чартков *«...тихо отошел от портрета, отворотился в другую сторону и старался не глядеть на него, а между тем глаз невольно сам собою, косясь, окидывал его»* [III; 88].

Отличие петербургского антимира Гоголя от собственно фольклорного (в «Петербургских повестях» и «Виём») состоит в том, что он не противостоит норме в людском пространстве, а образует ее – он безальтернативен и нормативен. В то же время прежде нормальный русский мир становится его ирреальным химерическим антиподом и переходит за зеркальную границу, которую в тех же «Петербургских записках...» обозначает Нева:

*«Когда... блестел один только Петропавловский шпиль, отражаясь в бесконечном зеркале Невы, – мне казалось, будто бы я ...не в Петербурге... [а] переехал в какой-нибудь другой город, где я уже бывал, где все знаю и где то, чего нет в Петербурге»* [VIII; 188-189].

Два мира меняются местами.

## **II.2 Историко-культурный генезис бесовских значений Петербурга в «Петербургских повестях»**

Утверждение петербургского антимира в «Петербургских повестях» как реального имеет явный источник в русской культурной традиции. Как показывает

Д.С. Лихачев, в русском народном сознании допетровской эпохи бесовский мир был не только потусторонним («*инишим*» и «*крошным*»), но представлял «правильный» (русский, православный и социально упорядоченный) мир зеркально, «наоборот» (см.: [Лихачев, Панченко 1976: 9-18, 21-22, 24, 45, 50, 57-59, 60, 64-66, 72]). Так, в «*Службе кабаку*», «*Калязинской челобитной*», «*Повести о Ерше Ершовиче*» и ряде других текстов систематически проявлялись элементы «пародии сакры», где антимолитвы, антислужба и пр. наделяли церковь и кабак признаками друг друга.

Этот «мир наоборот» был псевдосуществующим, а потому – смеховым. Недаром нечистый строит его с помощью ложных материалов (ветошь, рогожа, мочало, лыко, солома) в псевдопространстве (баня, кабак). Тем самым, смеховой / бесовский антимир Древней Руси утверждал правильный мир «от противного», фактически осмеивая сам себя. При этом в область бесовски-смеховой фикции выдвигалось как все *нерусское* (мир за пределами Руси и иностранцы, проживающие в ней) так и *бедность* (символизируемая теми же ложными материалами и срамной наготой), в которой бедняк был виновен сам. Лениью, бродяжничеством, пьянством и игрой он, по сути, осмеивал себя, выдвигался за пределы серьезной и правильной реальности, то есть, по сути, исчезал.

Однако в XVII - первой четверти XVIII веков произошла двухступенчатая «реализация» русского бесовски-смехового мира и, соответственно, «ирреализация» мира прежнего, правильного. В середине «бунташного» XVII века неудачные войны привели к массовому обнищанию городских низов, что сделало «ложные» пространства и материалы (в том числе кабаки и «гуньки кабацкие» для пропившихся) отчасти нормативной реальностью. В то же время социально упорядоченный мир не только переходил в область мнимого, но и, в силу своего невнимания к безвинно обнищавшему большинству, утрачивал моральную правоту. То есть – становился отчасти бесовским-смеховым.

В начале следующего века Петр Великий утвердил в качестве государственной нормы другую, иностранную (европейскую) ипостась русского



бесовски-смехового мира и воплотил эту новую норму (обратную прежней) в новой столице, Санкт-Петербурге. В развитие этой перекодировки «Всешутейший собор» Петра передвинул прежнюю русско-православную норму в область бесовски-смеховой химеры – уже не субъекта, а объекта осмеяния. Два мира Древней Руси поменялись местами и признаками (см.: [Панченко 1996: 144-156]).

Гоголевский Петербург соединил в себе черты народной бесовски-смеховой химеры и ее имперской атрибутики как безальтернативной бытийно-культурной нормы. Поэтому Петербург – «...уже совершенный немец», в отличие от Москвы – «... все еще русской бороды...» [«Петербургские записки...», VIII; 178]. Но и «немецкость» новой столицы отчасти химерична – отсюда оксюморон «*русские иностранцы*» в «Шинели» [III; 145]. Поэтому иностранные (нормативные для новой столицы) угощения являются в то же время подложными, то есть «смеховыми» – как и их продавцы: «*Я сердился... на грека, титуловавшего себя молдаванским кондитером, с его сомнительными и неопределенными вареньями*» [«Петербургские записки...», VIII; 188].

В качестве новой реальности петербургский антимир утверждает в качестве нормы греховное прежде поведение (см.: [Кривонос 1996: 45]). Поэтому в Петербурге знаком «нехорошего» дома (вместо свиных рыл, как, например, в «Сорочинской ярмарке») выступают фривольные картинки. Упоминаемые в «Носе» [III; 72] и «Шинели» [III; 159] – в «Невском проспекте» они оживают: «...из низеньких окошек магазинов выглянут те эстампы, которые не смеют показаться среди дня...» [III; 14] – и превращаются в людей: «*В Петербурге, на Невском проспекте, гуляют в два часа люди, как будто сошедшие с журнальных модных картинок, выставляемых в окна...*» [VIII, 179]<sup>5</sup>.

В целом это отражает «эсхатологическое» отношение народа к Петербургу как искусственному и призрачному городу, столице «подменного царя» и

---

5 Поэтому сам Петербург, по наблюдению В.Ш. Кривоноса [Кривонос 2001: 68] обретает «женские» формы. Невский проспект – «*красавица нашей столицы*» [III; 9].

пророчествами о его неизбежном исчезновении (см.: [Кривонос 1996: 47-48]).

Сочетание в образе гоголевского Петербурга властной «нормы» и «химеры» отражает театральнo-кукольный «код» «Петербургских повестей», подробно описанный в работе С.В. Александровой [Александрова 2001: 50-65]. В гоголевскую эпоху раешный кукольный театр (фактически олицетворяющий смеховой и химерический «мир наоборот») был весьма популярен в литературной среде. Народные гулянья регулярно посещал Ф.В. Булгарин, и они подробно описывались в «Северной пчеле». И.А. Крылов посещал масленичные балаганы, а М.Н. Погодин в повести «Нищий» признается, что на всех гуляньях с качелями он бывал в народной толпе. В повести В.Ф. Одоевского «Космораме» описывается соответствующий ярмарочный аттракцион.

Начало «Носа» (*«необыкновенно-странное происшествие»*) и «Записок сумасшедшего» (*«необыкновенное приключение»*) имитирует зазыванье раешных «дедов» в балаганы с обещанием различного рода чудес. В описании Булгарина зазывания паяца предстают так: *«Здесь вы увидите вещи невиданные, услышите речи неслыханные, чудо чудное, диво дивное»* [«Северная пчела», 1825, 2 апреля, № 40].

Этому в принципе соответствует странное высвобождение / рождение, метаморфоза и возврат носа в одноименной повести. Немотивированное движение сюжета в «Носе» (побег носа, его превращение в господина, опознание кварталным и возвращение) подобно чудесным метаморфозам мима Лемана, где Панталоне мог потерять голову, а потом получить ее обратно. Эти пантомимы подробно описывались в 1830-е гг. в «Санкт-Петербургских ведомостях».

Явно раешный генезис имеет ряд «переходящих» персонажей «Петербургских повестей». Так, героем русской балаганной комедии XVIII – первой трети XIX вв. является «страшный» цирюльник. В «Носе» жена цирюльника Ивана Яковлевича объявляет его *«негодяем и разбойником»*, а спятивший Поприцин в «Записках сумасшедшего» приписывает гамбургскому цирюльнику создание луны и обвиняет во всех мировых катаклизмах.

Очевидным пришельцем из цикла кукольных пьес о Петрушке выступает лекарь - шарлатан в «Носе», предлагающий безносому Ковалеву абсурдные средства излечения. В первоисточнике Петрушка с большим носом по очереди встречается с рядом персонажей, советующих столь же фантазмагорические рецепты, последним из которых становится низвержение в ад (см. об этом: [Пропп 1997: 61-62]; ср.: [Вайскопф 1993: 225]). Лечение Поприщина в сумасшедшем доме подобно лечению больной головы Петрушки по рецепту страшного лекаря: *«обрить догола, череп снять, кипятком ошпарить, поленом ударить, и будет голова здорова»*. А бред и отчаяние Поприщина в сумасшедшем доме перекликается с причитаниями Петрушки перед его символической казнью – падением за ширму: *«Голубчики, батюшки, отцы родные, заступитесь! Пропади моя голова с колаком и с кисточкой! Ой! Ой! Спасите – помогите!»*. Как показывает О.Г. Дилакторская применительно к повести «Нос», Гоголю, вероятнее всего, был известен анекдот XVIII века, где цирюльник невольно оказывается в услужении у нечистого (см.: [Дилакторская 1986: 95-96]).

В упомянутых пантомимах Лемана устойчива фигура *страшного портного*, столь же неотъемлемого источника волшебных и роковых происшествий в судьбе Панталоне. Так, ножницы портного превращаются в верховую лошадь, которая уносит Панталоне; в другой интермедии тот высовывает голову под вывеской с раскрытыми портновскими ножницами, которые закрываются и голову отрезают. По справедливым оценкам М.Я. Вайскопфа, именно такова смысловая подоплека портного Петровича в «Шинели» (см.: [Вайскопф 1993: 333]). Для Башмачкина Петрович, изготовитель судьбоносной шинели, – олицетворение судьбы (об этом говорят его единственный глаз и изуродованный ноготь, напоминающий копыто – реликт демонической хромоты). Петрович решает вопрос, быть или не быть шинели Башмачкина. Он отказывается чинить старую шинель и шьет новую, которая становится для Акакия Акакиевича чем-то вроде жены (*«приятной подругой жизни»*). Сшивание жены из материи (прообразованное в «Шпоньке...», где неведомая и нежеланная будущая жена

является заглавному герою в виде материи – ср. [Иваницкий 2000: 140-141]), являлось в гоголевское время устойчивым мотивом городских прибауток.

Функционально смежный роковой жене балаганный образ *драчливой старухи* (кухарки или домохозяйки) фигурирует в комических сплетнях о Башмачкине и рассуждениях Поприщина о казначее, которого дома «*собственная кухарка бьет... по щекам*» [III, 193]. Сам Башмачкин, по оценке О.Г. Дилакторской, внешне напоминает куклу (гипсового котенка с качающейся головой). Осыпание его бумажками («*снегом*») подобно карнавальному осыпанию конфетти. Выправление шинели с помощью кусочков подобно костюму Арлекина, который собирает лоскуты себе на костюм в комедии Гольдони. Его пестрый костюм (известный Гоголю) – это костюм из заплат. В то же время упомянутая выше ключевая коллизия «*Портрета*» – выход страшного ростовщика из портретных рам – подобна тому, как Пьеро рисует на грифельной доске голову демона, которая после этого внезапно оживает.

Решающая роль «раешных» (химерических / иностранных) персонажей в судьбах героев «*Петербургских повестей*» отражает утверждение бесовски-смехового мира на месте реального.

### **II.3 Петербург как всеобщая мистификация: судьбы художников в повестях «*Невский проспект*» и «*Портрет*»**

По типу главного героя «*Петербургские повести*» можно разделить на повести о художниках («*Невский проспект*» и «*Портрет*») – безоговорочных объектах и жертвах мистифицирующей природы Петербурга (в русле общеромантической коллизии несводимости поэтической мечты и обывательской реальности) – и чиновниках («*Нос*», «*Записки сумасшедшего*» и «*Шинель*»), сочетающих в себе ту же роль обманутой жертвы петербургского мира и петербургской иерархии с ролью приводящего механизма последней.

Резюме «*Невского проспекта*» состоит в том, что на Невском проспекте – «*...все обман, все мечта, все не то, чем кажется*», поскольку «*...сам демон*

*зажигает лампы для того только, чтобы показать всё не в настоящем виде» [Ш; 45-46].*

Это резюме «разъясняет» inferнальную (т.е. петербургскую) подоплеку трагической истории художника Пискарева, принявшего фланирующую в центре столицы девушку легкого поведения за прекрасную фею. Таким образом, демоническое волшебство (фантастика) оказывается в «Невском проспекте» не содержанием некоего иного (для Пискарева), непетербургского мира, а средством сокрытия пошлого содержания мира именно петербургского как единственно существующего:

*«Вы воображаете, что эти два толстяка, остановившиеся перед строящеюся церковью, судят об архитектуре ее? – Совсем нет: они говорят о том, как странно сели две вороны одна против другой» [Ш; 45-46].*

По точному определению П. Майер, в «Невском проспекте» торжествует не банальность как таковая, а нечистый, обеспечивающий несовпадение банальной вещи и ее обольстительной видимости [Майер 2001: 111]. Но формой демонического обольщения оказывается все тот же кукольный балаган. Его признаки В.В. Гиппиус определяет в общем парадном гулянье на Невском проспекте (см.: [Гиппиус 1924: 80]). Цепь метонимий, обозначающих людей через часть их тел или одеяний, по-своему прообразуют мотивы самостоятельности, а значит, и драматической утраты этих частей в «Носе» и «Шинели»:

*«...Здесь вы встретите усы чудные, никаким пером... неизобразимые... Здесь вы встретите ...талиши ...никак не толще бутылочной шейки... А какие встретите вы дамские рукава на Невском проспекте!..» [Ш; 12-13].*

Такое «кукольно-химерическое» обольщение Пискарева (затемнение подлинной банальности жизни) ведет его навстречу другому художнику, Чарткову – «чертов подарок» которому (портрет), наоборот, заставляет его видеть только банальное во всем небанальном – и в итоге превращает из художника в стяжателя и обывателя. В финале обезумевший Чартков обращает свой гнев вандала на те вершины «непошлого» мира (живописные шедевры), которые неспособен

исказать в его глазах даже полученный им некогда «чертов подарок», концентрирующий в себе мистифицирующее естество Петербурга.

#### **II.4 Судьбы чиновников в «Петербургских повестях» – зеркало петербургской иерархии**

Как отмечает В.В. Гиппиус, сквозной для Гоголя середины 1830-х годов становится тема русского чиновничества (см.: [Гиппиус 1936: 161-162]). В том числе и потому, что оно рекрутировалось в основном из родной Гоголю среды мелкопоместного дворянства. Для Гоголя периода работы над «Петербургскими повестями» чиновничество фактически сливалось с понятием «среднего сословия» в целом. В особой симпатии к нему Гоголь признается в статье «Петербургская сцена в 1835/36 г.» :

*«Если взять, например, наше сословие, среднее... то есть малоденежное, или живущее жалованием, стало быть самое многочисленное и чисто русское, – то... в нем есть много очень замечательного: и русская дворянская решительность, и при этом терпение, и толк, и соль...» [VIII; 558].*

Поэтому фигура чиновника, возможно, не столько сменяет, сколько обобщает в цикле фигуру художника, расширяя ее до человека вообще.

##### *II.4.1 «Нос»: размытость границы факта и вымысла в петербургском антимире*

«Нос», как и «Шинель», предстает сюжетом (не)обратимой пропажи (не)отчуждаемой собственности, обозначенной заглавиями обеих повестей. Ключевыми чертами сюжета и повествования в «Носе» выступают почти полное отсутствие границы между сообщениями о достоверных фактах и пересказом чьих-то домыслов или массовых слухов, а также отсутствие достоверной причинно-следственной связи между последовательно описываемыми событиями (бегство носа – его попадание в хлеб в доме цирюльника – оживание и

превращение в чиновника – опознание его квартальным надзирателем и возвращение майору – водворение на законное место между майорскими щеками). Это выражается в резюме, несколько раз прерывающем повествование в «Носе»: «...Но здесь происшествие совершенно закрывается туманом, и что далее произошло, решительно ничего неизвестно» [III; 52] и т. п.<sup>6</sup>.

События в жизни героя, необъяснимые для него в своем характере и связи между собою, а равно и необъяснимая его собственная реакция его на них, как правило, имеют в подоплеке ситуацию *сна*. Но эту мотивировку (присутствовавшую в черновиках) Гоголь снял (в беловике Ковалев лишь предполагает, что все ему снится) и этим превратил сюжет «Носа» в *явь, похожую на сон*. К тому же меняются очевидцы «как бы» происходящего: в хлебе нос находит цирюльник Иван Яковлевич, а в чиновнике, собирающемся уехать в Ригу, нос опознается квартальным надзирателем. Это уже *отождествляет* сон и явь, утверждая химерический характер самой реальности. Неслучайно, по наблюдениям О.Г. Дилакторской, вслед за мотивом мнимого сна обнаруживается мотив мнимой болезни, мнимой раны (она бы не могла так скоро зажить), мнимого врача, мнимых убийств (см.: [Дилакторская 1986: 91-92]).

Недостоверной оказывается не только связь между фактами из жизни майора Ковалева, но и каждый из этих фактов. По словам Л.В. Пумпянского, «*Территория Петербурга в “Носе” – территория всеобщей возможности*» [Пумпянский 2000: 326]. Это и делает недостоверной саму личность Ковалева и ее существование.

Источник такой бытийной недостоверности в «Носе» очевидно инфернален: Ковалев постоянно связывает пропажу носа с тем, что «*Черт хотел подшутить надо мною!*»; «*Только черт разберет это!*» [III; 71].

А историческим источником такой бытийной недостоверности выступает

---

<sup>6</sup> По оценке В.Ш. Кривоноса, в «Носе» физический туман столицы превращается в бытийный, гносеологический (см.: [Кривонос 1996: 47-48]).

все та же народная смеховая культура. С одной стороны, как показывает О.Г. Дилакторская, превращения носа в повести имеют лубочные истоки (см.: [Дилакторская 1986: 98, 100-102]). Нос регулярно выступал героем достаточно фривольных лубков: и как самостоятельный персонаж, и как заместитель фаллоса – в том числе как часть картинки - перевертыша: при повороте ее вверх ногами нос превращался в фаллос и т. п. Также в повести при «переворачивании» реальности чиновник Ковалев превращается в нечто пустое («*просто возьми, да и вышвырни за окошко*»), а нос – в чиновника.

С другой стороны, именно в сюжете и повествовании «Носа» наиболее программно воплотились описанные В. Марковичем «народно-смеховые» истоки образа рассказчика в «Петербургских повестях» и его повествовательного дискурса (см.: [Маркович 1989: 45-48]). Чисто стилистически это проявляется в частых разговорных обращениях к читателям. В частности, в «Невском проспекте»:

*«Вы думаете, что этот господин... очень богат?..»; «Вы воображаете, что эти два толстяка судят об архитектуре?..»; «Менее заглядываете в окна магазинов!..», «...боже вас сохрани заглядывать дамам под шляпки!»; «Далее, ради бога, далее от фонаря!» [III; 45-46].*

Рассказчик – голос коллективного низового сознания столицы. По оценке В.Н Турбина, своей «сказовой» речью он наследует рассказчику «Вечеров...», но в другой бытийно-смысловой ситуации. Это тот же малороссиянин - простака, но недоумевающий в отношении Петербурга, «... с любопытством *взирающ[ий]* на Петрополь и на каждом шагу *обнаруживающ[ий]*... странности и диковины» [Турбин 1978: 81].

Но «низовой» рассказчик – именно столичный житель. Он порицает распространителей вздорных небылиц и тут же с явным удовольствием их воспроизводит; благоговеет перед высокими чинами, – но остро чувствует ложь и зло петербургского мира и упивается слухами о карающем призраке в финале «Шинели».



Такая метонимическая связь рассказчика с Петербургом, сделавшим нормой химеру, обуславливает *модальность* его повествования, где факт, предположение и фантазия – тождественны. Это тождество ложится в основу повествования в «Носе», которое превращается из *сообщения* о факте (подлинного или ложного) в *сотворение* этого факта. Постоянно пересказывая чьи-то предположения и домыслы по поводу носа, рассказчик представляет жизнь Ковалева в целом суммой безмянных слухов, последовательно провоцирующих друг друга. Резюмируя историю Ковалева: «*Но что́ страннее, что́ непонятнее всего, это то, как авторы могут брать подобные сюжеты*» [III; 75], – рассказчик сливается с читателями, принадлежащими тому же миру и так же, как и он, уравнивающими *фантастическую реальность* столицы с *фантазированием* ее.

Между тем, сам Ковалев на каждом этапе «как бы» происходящего принимает фантастические превращения носа за чистую монету: пытается дать объявление в газете об утрате (бегстве) носа; опознав его в чиновнике, убеждает его вернуться добровольно; в письме к штаб-офицерше Подточиной (к дочери которой некогда собирался свататься) связывает потерю носа с ее волхвованием и угрожает судебным преследованием.

Как человек, «нормализованный» петербургским миром и его иерархией, чиновник Ковалев воспринимает ее по ее химерическим правилам тождества факта и вымысла. Этим он поддерживает ее парадоксальную стабильность – в том числе и в отношении его собственной персоны: Петербург возвращает нос своему верному слуге и адепту Ковалеву таким же непостижимым способом, каким он на время его похитил.

II.4.2 «Записки сумасшедшего»: петербургская иерархия как объект мечты и механизм ее обуздания

Г.А. Гуковский показывает, как Поприщин, совершенный обыватель и ничтожный по рангу чиновник, подобно грибнице, впитал в себя «николаевскую» культуру (см.: [Гуковский 1959: 305-306]), а точнее, культуру, опошленную

николаевской идейно-пропагандистской нормой. Можно сказать, что он, подобно Хлестакову, «литературой существует», но его литературные запросы отражают стихи «*Душеньки часок не видя...*», которые он приписывает Пушкину [III; 197]. Знаменательно, что из тех же списанных стишков, водевилей и мелодрам Поприщин заимствует свои представления о любви. Зная, что влюбленный должен ждать свой предмет у балкона, завернувшись в плащ, он подражает ему в собственной вылазке к дому генеральской дочери, но балкон заменяется подъездом, а плащ – шинелью.

Такая встроенность в культуру петербургского «антимира» предопределяет психологическую интригу повести: воображаемый «роман» Поприщина с дочерью начальника, рефлекслируемый им в выдуманной переписке собак, Меджи и Фидели. Собака, один из ключевых образов не только в животном, но и вообще в художественном мире Гоголя, регулярно выступает в русской народно-смеховой культуре царем бесовского антимира (см.: [Лихачев, Панченко 1976: 24]). В мифологии собака регулярно выступает вещим животным (см. подробнее: [Смирнов 1978: 198-199]). Поэтому Поприщин вовсе не случайно выбирает именно собаку своим оракулом. Однако ее роль в сознании Поприщина оказывается двойственной: «проводника» в желанный ему высший мир и неодолимого сторожа на пути в него.

Как справедливо отмечает Г.А. Гуковский, Поприщин большую часть повести – совершенный «лакей в душе» [Гуковский 1959: 306]. Верховный начальник (генерал) является для Поприщина предметом обожания; он именуется в дневнике (!) героя только «его пр-во» и предстает невероятным умницей:

*«Наш директор должен быть очень умный человек. Весь кабинет его уставлен шкафами с книгами. Я читал название некоторых... такая ученость, что нашему брату и приступа нет... А посмотреть в лицо ему: фу, какая важность сияет в глазах!...»* [III; 196].

В то же время Поприщина переполняет тщеславное желание взойти по социальной лестнице, и влюбленность в дочь начальника (стержень его записок до

окончательного погружения в безумие) всецело подчинена его социальной агрессии. Даже в его мечтательных записях девушка – «*ее пр-во*», а от ее платка «*так и дышит... генеральством*».

При этом, однако, цель социальной агрессии Поприщина – не *покорение* вершин петербургского мира, а *приобщение* им в качестве восторженного наблюдателя, своего рода «вуайериста». При этом мечты о проникновении в мысли обожаемого начальника: «*Желалось бы мне узнать... что такое затевается в этой голове...*» – продолжают воображаемым проникновением в гостиные высшего света:

*«Хотелось бы мне заглянуть в гостиную, куда видишь только иногда отворенную дверь, за гостиною еще в одну комнату. Эх, какое богатое убранство! Какие зеркала и фарфоры...».*

А венчается все мыслями о будуаре Софи:

*«Хотелось бы заглянуть туда, на ту половину, где её пр-во ... в будуар, как там стоят все эти баночки, скляночки, цветы такие, что и дохнуть на них страшно, как лежит там разбросанное её платье, больше похожее на воздух, чем на платье. Хотелось бы заглянуть в спальню... там-то, я думаю, чудеса... рай, какого и на небесах нет. Посмотреть бы ту скамеечку, на которую она ставит вставая с постели свою ножку, как надевается на эту ножку белый как снег чулочек...»* [Ш; 199-200].

Как видим, эротические мечтания, с одной стороны, выступают оболочкой тщеславия Поприщина, а с другой – являют собою вершину его лакейского восторга. Таким образом, мысленная погруженность Поприщина в высший свет есть оборотная сторона его непреодолимого рабского комплекса неполноценности. И, по наблюдениям А.И. Иваницкого, именно «собачий голос» отражает раздвоенную самооценку, а точнее, раздвоенные устремления Поприщина (см.: [Иваницкий 2011: 83-90]). В начале письма Поприщин «рассказывает» Фидели голосом Меджи о своем шефе – генерале и его дочери Софи то, что он сам хотел бы услышать. Но, заводя речь о самом себе, Поприщин

начинает говорить тем же голосом Меджи мучительную для себя правду. Особенно важна здесь уничижительная реплика Меджи о внешности Поприщина:

*«Ах, ма шер, если бы ты знала, какой это урод. Совершенная черепаха в мешке... Фамилия его престранная. Он всегда сидит и чинит перья. Волоса на голове его очень похожи на сено. Папа всегда посылает его вместо слуги... Софи никак не может удержаться от смеха, когда смотрит на него...»* [Ш; 204-205].

Реплика эта практически повторяет услышанное Поприщиным от начальника отделения:

*«Ну, размысли хорошенько! ведь тебе уже за сорок лет — пора бы ума набраться... Ведь ты волочишься за директорскую дочь! Ну, посмотри на себя... ведь ты нуль, более ничего... Взгляни хоть в зеркало на свое лицо, куды тебе думать о том!»* [Ш; 197-198].

И на основании этой жестокой самооценки Поприщин логически предвидит (опять-таки голосом Меджи!), что его избранница суждена другому и наверняка достанется ему на основе их взаимной симпатии и сословных амбиций «папа»:

*«...у нас в доме теперь большие перемены. Камер-юнкер теперь у нас каждый день. Софи влюблена в него до безумия. Папа очень весел. Я даже слышала... что скоро будет свадьба; потому что папа хочет непременно видеть Софи или за генералом, или за камер-юнкером...»* [Ш; 205].

В этом Поприщин, очевидно, актуализует другую мифологическую роль собаки – сторожа высшего (тайного) мира и рокового хранителя судьбы (см. о ней: [Смирнов 1978: 203-204]).

После осознания Поприщиным (в форме собачьей переписки) невозможности брака с Софи наступает вторая стадия его «безумной» эволюции: ему открывается, что он – испанский король. По мнению Г.А. Гуковского, это «окончательное» безумие знаменует прозрение героем ничтожности петербургской иерархии и его стремление взойти по ее лестнице (см.: [Гуковский 1959: 311-316]; ср.: [Дилакторская 1986: 60]). Под влиянием родившегося протеста он именуется генерала и его дочь уже не «их пр-ва», а, соответственно, «пробка» и

«красавица моя». Но, как показывает И.П. Золотусский, и эта стадия безумия Поприщина также протекает по модели, заданной петербургским миром (см.: [Золотусский 1980: 261-264], ср.: [Пумпянский 2000: 336-338]).

Как известно, основным идейно-культурным ориентиром Поприщина была неоднократно упоминаемая им в записках «Северная Пчела», редактируемая Ф. Булгариным [см., напр., III; 196]. Хотя номинально главной газетой империи считались «Санкт-Петербургские ведомости», тираж и отсюда влияние «Северной пчелы» были больше. Именно она была фактическим официозом, поскольку формировала сознание городского чиновно-мещанского слоя, к которому принадлежал Поприщин.

Очевидно, что именно из «Пчелки» герой узнает об испанском «бескорольеве», наступившем осенью 1833 года после смерти бездетного Фердинанда VII и сопровождавшемся бурными столкновениями и тайными интригами претендентов на опустевший престол. Подробные рассказы «Северной пчелы» о зарубежных и, в частности, испанских делах (которые, к радости газеты, принимали характер затяжной войны и таинственной авантюры) были особой формой жесточайшей николаевской цензуры. О русской действительности «Пчелка» писала очень мало и сухо – в основном это были царские указы, статистика и хроника награждений (из нее Поприщин, вероятнее всего, и мог узнать о награждении своего начальника и предстоящем браке его дочери). Погружаясь с помощью «Пчелки» в бурлящую иностранную жизнь, столичный и городской обыватель мог забыть об отечественной неподвижности. Тем самым, петербургская империя, будучи потусторонним (зеркальным) негативом традиционного русского мира, создавала еще и свой химерический «антимир» зарубежья, подобного сказочному сну. Этим разводились (по сути, именным повелением!) две ипостаси воплощающего столицу Невского проспекта в одноименной повести. Прельстительные и волнующие образы уже выступали маской пошлой обыденности, но отодвигались в качестве ее антиподов в необозримую и недостижимую «даль».

Химерические ее черты усугублялись тем, что «авантюрно-приключенческому» описанию иностранной политики в той же «Пчелке» сопутствовали «документальные» описания всевозможных «чудес», подкреплявших в сознании читателя невсамделишность европейской хроники. Обиходом посвященного ей отдела «Смесь» были мальчик с тремя головами; голландка, не вкушающая пищи 15 лет; карлик с опереньем вместо кожи и т. п. Демонстрацией «правдоподобия» подобных «новостей» служили балаганы на Большой Морской улице, где ученые собаки или лошади могли пить пиво, обедать и ужинать, и т. п. (см. [Александрова 2000: 261]).

Именно такой «смесью» вдохновляется бред Поприщина накануне и после водворения в сумасшедший дом – о рыбе, *«...которая сказала два слова на таком странном языке, что ученые уже три года стараются определить и еще до сих пор ничего не открыли... о двух коровах, которые пришли в лавку и спросили себе фунт чаю...»* [III; 195].

Газетные «факты» и подтверждающие их балаганные фокусы мешались в сознании читателя с именами Веллингтона, Полиньяка, Лафайета, Талейрана и отчетами об испанских делах точно так, как они смешались в сознании Поприщина.

То, что химерический мир николаевской желтой прессы был не вне-, а внутритекстовым источником поприщинского бреда, то есть элементом художественного целого «Записок сумасшедшего», убедительно доказывает О.Г. Дилакторская на основе реплики героя после очередного прочтения «...пчелы»: *«Курские помещики хорошо пишут»* [III; 196] (см.: [Дилакторская 1986: 47, 49-52]). Поприщина поражает не разговор собак (в «Пчелке» он читывал и не такое), а их переписка. Значит, «Переписку собак» Сервантеса и ее переделку у Э.Т.А. Гофмана («Новейшие известия о судьбах пса Бергансы») он не читал. О помещиках говорится во множественном числе – значит, Поприщин не знает, что «курский помещик» – внутригазетный псевдоним Булгарина. Но об этом знает Гоголь и его читатель, заключающий из этого, что именно «...пчела» задает

«алгоритм» сумасшествия Поприщина.

В.М. Маркович обращает внимание на то, в «Носе» описанная химерическая амбивалентность бытия и небытия также регулируется официозом «Пчелки» (см.: [Маркович 1989: 38-39, 43]), которая в идейно-информационном вакууме николаевского Петербурга питает стихийно возникающие слухи и питается ими:

*«Тогда умы всех именно настроены были к чрезвычайному: недавно только что занимали город опыты действия магнетизма. Притом история о танцующих стульях в Конюшенной улице была еще свежа...» [III; 71].*

Но почему рассудок Ковалева остается изоморфен общегосударственной химере, а Поприщина эта химера извергает из себя?

Увлекательной «непетербургской» фантазмагорией болгаринская «...пчела» отвлекала сознание обывателя от петербургской обыденности – но вовсе не зазывала в нее. Оправдывая свое название, газета возвеличивала «пчелиную» скромность и трудолюбие, призывая своего читателя: *«не зарывайся», «живи постепенно и будешь успешен»*. На это объективно была нацелена и реклама «красивой жизни». Именно «Пчелкой» рождены мечты Поприщина о ручевском фраке (фирмы «Руч») и экипаже от Иоахима, воображаемые им «зеркала и фарфоры» директорской квартиры; высшей музыкой стал шум платья генеральской дочери, а эфиром – ее духи.

Эти идеалы болгаринская «...пчела» доказывала в том числе и «от противного». В нескольких номерах того же 1833 года она печатает *«Три листка из дома сумасшедших»* – памфлетную притчу о честолюбце в виде «записок сумасшедшего», попавших в руки врача-психиатра. Экспозиция напоминает повесть Гоголя. Молодой чиновник заболел жадой высокого чина. Ежедневно читая «Сенатские ведомости», он узнает о новых повышениях и назначениях и завидует черной завистью увиденным там своим знакомцам. В этот момент он знакомится с врачом и его «тремя листками» почти о себе самом: гордеце, попавшем в сумасшедший дом, где он сидит в отдельной палате и постоянно

пишет, воображая, что управляет государством. Прочитав эту повесть, герой берется за ум, уезжает из столицы, занимается хозяйством и возвращается преуспевающим человеком.

Выход «Трех листков...» в «Северной пчеле», вполне вероятно, был мотивирован социологическими данными. По статистике самой «...пчелы», большинство в сумасшедших домах столицы составляли чиновники. Основные констатируемые причины – гордость и честолюбие. За ними – «испуг» и «робость», фактически предвосхищавшие гордость. Рост числа безумств и сообщений о них в «Пчелке» резко возросли именно в 1833 г. («Записки сумасшедшего» вышли в следующем, 1834 г.), а доля чиновников среди новых сумасшедших стала еще выше.

Очевидно, что спятивший персонаж «Трех листков...» и вовремя прочитавший их герой повести – это болгаринские, соответственно, карикатура на Поприщина и его положительная альтернатива. Но, погружая читателей в фантастическое зазеркалье авантюры и «чудеса», николаевская желтая пресса во главе с «...пчелой» формировала в них прямо противоположные устремления. Крайней формой их и становится Поприщин. Вопреки болгаринскому поучению, он не хочет «постепенности», не хочет ждать, так как одурманен барским шиком, мещански прославляемым той же «Пчелкой». Отсюда – идея скачка, который и осуществляется его воцарением в Испании. И приучила его к этому именно «Пчелка», внушившая, что все, что происходит в этом мире, происходит лишь там, вдалеке – в отличие от «неподвижного» Петербурга (см. подробнее: [Золотусский 1980: 268, 270-275]).

Наконец, последнюю стадию духовной эволюции Поприщина под влиянием петербургского мира знаменует его *исключение* оттуда, то есть водворение в сумасшедший дом. Это выдворение, как и лечебные пытки героя в доме скорби, значимо тем, что обеспечивает его, пусть иллюзорное, но возвращение (вылет на воздушных конях) в прежний и родной, или «домашний» русский мир (см. подробнее: [Гуковский 1959: 318-319]; [Лотман 1988: 288]; ср.: [Иваницкий 2000:



141-142]):

*«Спасите меня! Возьмите меня! дайте мне тройку быстрых, как вихорь, коней! Садись, мой ямщик, звени, мой колокольчик, взвейтеса, кони, и несите меня с этого света! Далее, далее, чтобы не видно было ничего, ничего! Вон... лес несется с темными деревьями и месяцем... вон и русские избы виднеют. Дом ли то мой синее вдали? Мать ли моя сидит перед окном? Матушка, спаси твоего бедного сына... Ему нет места на свете! его гонят» [III; 214].*

Справедливости ради следует отметить, что прозрение Поприциным сути Петербурга как бесовской химеры начинается еще до водворения в дом скорби: ему открывается, что *«женщина влюблена в черта»* и *«выйдет за него»* [III; 209], и что вокруг *«все христонпродавцы»* [Там же] – в его речи появляется библейский тон. С учетом того, что дочь начальника составляет для Поприцина эротическое содержание иерархии и влечения к ней, открывая влюбленность женщины в черта, Поприцин видит в нем своего соперника, то есть *«князя мира сего»*.

Здесь второй раз (после «Петербургских записок...») в «петербургском тексте» Гоголя появляется видение прежнего, утраченного русского мира как подлежащего возврату. С учетом обозначенной в начале параграфа логической преемственности Петербурга в «Петербургских повестях» и в «Старосветские помещиках» это подтверждает мнение Л.В. Пумпянского о Поприцине как *«естественном плоде исторического бедствия идилии»* [Пумпянский 2000: 333], заменяемой Петербургом.

В «Записках сумасшедшего» Гоголь задает социально-психологическое содержание как «мечты» петербургского человека, так и механизма ее разведения с петербургской реальностью. Мечта состоит в восторженном соприкосновении с властной вершиной петербургской иерархии. А непроходимой преградой на пути от реальности к мечте оказывается двуединый «собачий» механизм в душе самого «маленького» человека – стремящийся его вершине иерархии – и, как сторож, удерживающий от соприкосновения с нею.

Итоговое безумие и последующее исключение из петербургского мира

(водворение в сумасшедший дом) открывает для героя воронку духовного возврата в прежний, русский мир, перекодированный Петербургом в химеру.

#### II.4.3 «Шинель»: Башмачкин как идеальная опора петербургской иерархии

В отличие от майора Ковалева, утрата титулярным советником Акакием Акакиевичем Башмачкиным своей отчуждаемой собственности – шинели в одноименной повести – оказывается необратимой и фатальной, приводя героя к гибели. В этой утрате шинели как ступени к утрате жизни целиком виновен петербургский мир – как его *иерархия* (в лице распекшего Башмачкина «значительного лица»), так и *онтология*.

Во-первых, это петербургский холод, который в «Шинели» фактически является «вечным»: по вычисленным О.Г. Дилакторской датам, морозы в «Шинели» непрерывно усиливаются с октября по май (см.: [Дилакторская 1986: 153-154]).

Именно холод вынуждает Башмачкина к пошиву новой шинели:

*«Есть в Петербурге сильный враг всех, получающих четыреста рублей в год жалованья, или около того. Враг этот не кто другой, как наш северный мороз, хотя впрочем и говорят, что он очень здоров»* [III; 147].

А после утраты шинели тот же холод приносит ему болезнь: *«Он шел по вьюге, свистевшей в улицах, разинув рот, сбиваясь с тротуаров... Вмиг надуло ему в горло жабу...»* – и ускоряет движение к смерти: *«Благодаря великодушному вспомоществованию петербургского климата, болезнь пошла быстрее, чем можно было ожидать...»* [III; 167-168].

Второй причиной утраты шинели становится упоминавшееся выше разомкнутое / распадающееся пространство петербургских площадей:

*«Он приблизился к тому месту, где перерезывалась улица бесконечную площадью с едва видными на другой стороне ее домами, которая глядела*

*страшную пустыню. Вдали, бог знает где, мелькал огонек в какой-то будке, которая казалась стоявшею на краю света... Он оглянулся назад и по сторонам: точное море вокруг него» [Ш; 161].*

Именно это пространство ведет Башмачкина навстречу грабителям (которые, по точной оценке В.М. Марковича, сами подобны призракам своим «громовым голосом» и бесследным исчезновением в темноте [Маркович 1989: 26-27]) и не дает убежать от них:

*«„Нет, лучше и не глядеть“, подумал и шел, закрыв глаза, и когда открыл их, чтобы узнать, близко ли конец площади, увидел вдруг, что перед ним стоят почти перед носом какие-то люди с усами, какие именно, уж этого он не мог даже различить» [Ш; 161].*

Показательно, что, хотя с одной стороны, гибельная для Башмачкина распадающаяся площадь переворачивает, по мнению Ю.В. Манна, карнавальный (народно-смеховой) смысл площади (см.: [Манн 1995: 172-173]), орудием казни героя выступает все та же машинерия русской народно-смеховой культуры – очевидно более inferнальной, чем западноевропейская. Так, грабители Башмачкина своими огромными усами походят не только на призраки, но и на персонажей кукольного балагана (см.: [Маркович 1989: 27]). Из него же, очевидно, происходит и пришедший к больному Башмачкину доктор, фактически заменяющий лечение надгробным словом и посмертными хозяйственными советами:

*«...пощупавши пульс, [он] ничего не нашелся сделать, как только прописать припарку, единственно... чтобы больной не остался без благодетельной помощи медицины; а впрочем тут же объявил ему чрез полтора суток непременно капут. После чего обратился к хозяйке и сказал: „А вы, матушка, и времени даром не теряйте, закажите ему теперь же сосновый гроб, потому что дубовый будет для него дорог“» [Ш; 167-168].*

И, наконец, в-третьих, Башмачкин – «вечный» социальный аутсайдер. По остроумной и точной оценке Г.А. Гуковского, Башмачкин изначально является

потенциальной жертвой петербургского мира, поскольку он находится почти внизу лестницы иерархической (титулярный советник) и социальной: *«беспредельно и непоправимо беден»* [Гуковский 1959: 349]. Поэтому петербургская онтология (холода и разомкнутых пространств) и петербургская иерархия действуют совместно – проявляя свое подспудное, но фундаментальное тождество:

*«...ветер, по петербургскому обычаю, дул на него со всех четырех сторон, из всех переулков... добрался он домой, не в силах... сказать ни одного слова; весь распух и слег в постель. Так сильно иногда бывает надлежащее распеканье!»* [III; 167].

Таким образом, Башмачкин – наиболее очевидная в «Петербургских повестях» жертва «кромешного» мира, ставшего в Петербурге единственной иерархией и государственной нормой. Также наиболее отчетливым во всем цикле выглядит и бунт униженного героя. Если в Поприщине социальный протест рождается безумием, то в «Шинели» – агонией, в которой Акакий Акакиевич *«...наконец, даже сквернохульничал, произнося самые страшные слова, так что старушка хозяйка даже крестилась, от роду не слыхав от него ничего подобного, тем более, что слова эти следовали непосредственно за словом „ваше превосходительство“»* [III; 168].

Словесный бунт продолжается бунтом действенным (загробным), когда призрак Башмачкина срывает шинель не с грабителей, а с генерала – своего подлинного убийцы (см.: [Гуковский 1959: 351, 355]).

С загробным бунтом Башмачкина, очевидно, соотносится символика «антижития» в «Шинели»: бессмертная душа Башмачкина превращается в страшного мертвеца, воителя и разбойника. Особенно отчетлив подтекст антижития в соотнесении с Житием Св. Василия Анкирского, где присутствует мотив сдирания кожи (аналогом которого становится похищение у Башмачкина шинели). В отличие от святого, Башмачкин, став покойником, сдирает шинели с живых (см.: [Дилакторская 1986: 165-167]; ср.: [Ветловская 1999: 21, 25]).

Но бунт происходит по законам самого антимира – он химеричен (как все происходившее в «Носе»). Во-первых, само событие передается автором иронически в силу своей заведомой недостоверности: «значительное лицо» перед встречей с призраком - грабителем выпивает *«стакана два шампанского»* [III; 173]. Во-вторых, этот полуфантазмагорический эпизод, сам становится источником коллективных слухов - фантазий о привидении, которое якобы срывало одежду с прохожих и при этом уже не походило на Башмачкина – «...было уже гораздо выше ростом, носило преогромные усы...» (как и грабители самого Башмачкина) [III; 174].

Принципиально, однако, то, что в лице Башмачкина от петербургского мира *безвинно пострадал абсолютно преданный ему слуга*. По мнению Ю.В. Манна, Башмачкин подобен романтику - каллиграфу Ансельму из повести Э.Т.А. Гофмана «Золотой горшок» (см.: [Манн 2002: 193-204]). Действительно, романтической выглядит тотальная «перекодировка» гоголевским героем мира в буквы и последующее неизбежное столкновение с действительностью:

*«...Акакий Акакиевич если и глядел на что, то видел на всем свои чистые, ровным почерком выписанные строки... только разве если, неизвестно откуда взявшись, лошадиная морда помещалась ему на плечо и напускала ноздрями целый ветер в щеку, тогда только замечал он, что он не на середине строки, а скорее на середине улицы»* [III; 145-146].

Но, в отличие от романтического юноши, Башмачкин – очевидный вечный ребенок, почти младенец, во многом подобный Шпоньке или Солопию Черевуку из «Сорочинской ярмарки». Именно детская и пожизненная дизлексия не позволяет Акакию Акакиевичу писать (складывать буквы в слова), позволяя лишь переписывать (точно так же вынуждая заменять речь междометиями).

По-видимому, именно вечное детство (почти младенчество) лежит в основе неоднократно отмечаемого житийного пласта фигуры Башмачкина (см. подробнее, напр.: [Ветловская 1999: 21, 25]) и «библейского» подтекста *«Я брат твой»*, звучащего в его смиренной отповеди потешающимся ад ним сослуживцам:

«Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?» [III; 144] (см. об этом: [Венедиктова 1997: 168-169]).

Именно в качестве человека «подлинного», христианского мира Башмачкин подвергается своего рода стихийным «карнавальным увенчаниям» ложными материалами, символически исключаящими его из химерического пространства Петербурга. Исключение исходит как от чиновной иерархии (в лице чиновников, сыплющих ему на голову бумажки и называющих это «снегом»), так и от петербургского пространства в целом:

*«... всегда что-нибудь да прилипло к его вицмундиру: или сенца кусочек, или какая-нибудь ниточка; к тому же он имел особенное искусство, ходя по улице, попевать под окно... в то самое время, когда из него выбрасывали всякую дрянь, и оттого вечно уносил на своей шляпе арбузные и дынные корки и тому подобный вздор» [III; 143, 145].*

Вечное младенчество делает Башмачкина неуязвимым перед соблазнами Петербурга – в отличие от Поприщина (которому перспектива возвращения в детство, к матери открывается только в безумии, в сумасшедшем доме – и только вылетом из Петербурга). Но главное – оно побуждает его фантазию «олицетворять» буквы и снова и снова искать встречи с ними с помощью переписывания. Служба является для Башмачкина формой *игрового* погружения в некий таинственный и влекущий мир, открытый лишь ему одному:

*«Там, в этом переписываньи, ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир... некоторые буквы у него были фавориты, до которых если он добирался, то был сам не свой: и подсмеивался, и подмигивал, и помогал губами, так что в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило перо его...».*

Поэтому Башмачкин предан службе не только безмерно, но и бескорыстно:

*«...Вряд ли где можно было найти человека, который так жил бы в своей должности. Мало сказать: он служил ревностно, нет, он служил с любовью...».*

Служебное бескорыстие Башмачкина обусловлено отношением к службе как

к волшебной игре, делающим карьерный рост и невозможным, и нежеланным:

*«...Один директор... желая вознаградить его за долгую службу, приказал дать ему что-нибудь поважнее, чем обыкновенное переписыванье... Это задало ему такую работу, что он вспотел совершенно, тер лоб и наконец сказал: „нет, лучше дайте я перепису что-нибудь“» [III; 144-145].*

В силу детски-бескорыстного игрового интереса к службе Башмачкин вечно остается в основании чиновной иерархии – по сути, составляя это основание в качестве совершенного «человека - чиновника» (ср.: [Дилакторская 1986: 165-167]). Это делает Акакия Акакиевича идеальной опорой петербургской иерархии. Поэтому в нем эта иерархия потенциально поражает себя.

## **II.5 «Ревизор»: превращение русского мира в химеру Петербурга**

«Ревизор» сюжетно и психологически эксплицирует заявленный в «Петербургских записках...» мотив духовного «превращения» России в Петербург, представленный в Хлестакове – самом «фантаσμαгорическом», по определению самого Гоголя [IV; 118], лице комедии. Именно с ним соотнесены обильные «инфернальные намеки», которыми, по верной оценке Н.И. Ищук - Фадеевой, пронизан «Ревизор» (см.: [Ищук-Фадеева 1999: 87]).

На роль Хлестакова в «апокалиптическом» измерении «Ревизора» точнее всего наводит вопрос В.М. Марковича о причинной и смысловой связи между коллективным самообманом города и финальным появлением подлинного ревизора (см.: [Маркович 1988: 144]). С.Н. Бузунов делает любопытное наблюдение о том, что характеристика Хлестакова, данная самим Гоголем: *«Говоря ложь, выказывает именно в ней себя таким, как есть»* [IV; 100], очень близко повторяет характеристику нечистого, данную Христом в Евангелии от Иоанна: *«Когда говорит он ложь, говорит свое, ибо он лжец – отец лжи»* (Евангелие от Иоанна, Гл. 8, ст. 44).

Многokrатно писалось об инфернальных («зазеркальных», химерических) чертах Хлестакова, подспудно признаваемых и высказываемых как окружающими,

так и им самим. По оценке слуги Осипа, Хлестаков – «генерал, да только с *другой стороны*» [IV; 44]. Городничий, предвкушая брак дочери, поздравляет супругу, «с каким *дьяволом* <та> породнилась» [IV; 82] и объявляет через купцов всему городу о том, что «...выдает дочь не то чтобы за какого-нибудь простого человека, а за *такого, что и на свете еще не было, что может все, сделать, все, все!*» [IV; 82]. Сам Хлестаков объявляет себя автором «*другого* “Юрия Милославского”» [IV; 49] а свой пьяный «аполлог» в доме Городничего венчает воплем: «*Я такой! Я не посмотрю ни на кого... Я везде, везде*» [IV; 50]. С.Н. Бузунов обращает внимание в этой связи на исключительное обилие «чертыханий» в комедии: герои постоянно призывают нечистого то ли в свидетели, то ли в соучастники (см.: [Бузунов 1997: 187-188]; ср: [Иваницкий 2000: 124-125]).

Д.С. Мережковский показал, что «хлестаковская» механика утверждения нечистого в людском мире постепенно осознавалась Гоголем в 1840-е годы. Доказательством служит письмо Гоголя С.Т. Аксакову, в котором о черте говорится так: «...он шелкопер и весь состоит из надуванья... Он – точно мелкий чиновник, забравшийся в город будто бы на следствие. Пыль запустит всем, распечет, раскричится. Стоит только немножко струсить и поддаться назад – тут-то он и пойдет храбриться. А как только наступишь на него, он и хвост подожмет» [XII, 300].

Существенно в этой связи наблюдение Ю.В. Манна о том, что Городничий говорит о Хлестакове почти как об антихристе из «Портрета», рождающемся «неестественным» образом [Манн 1978: 258].

В эсхатологической «перспективе» «Ревизора» недолгое торжество Хлестакова в городе достаточно прозрачно подразумевает господство антихриста накануне Страшного Суда в качестве «князя мира сего». О таком восприятии Хлестакова говорят прежде всего бескорыстный трепет и восторг тех, у кого нет оснований бояться ревизора. Как показывает Г.А. Гуковский, Гоголь первым в комедии типа «один вместо другого» ввел «в компанию чиновников двух



неслужащих помещиков: Бобчинского и Добчинского» [Гуковский 1959: 408]. На прямой вопрос Анны Андреевны: «*Да вам-то чего бояться: ведь вы не служите?*» – Добчинский отвечает, что «*...когда вельможа говорит, чувствуешь страх*» [IV; 42]. Именно приятели - помещики оказываются источником коллективного самообмана города о Хлестакове - ревизоре, уверяя в этом сначала себя, а потом всех. И если Бобчинский просит Хлестакова просто сообщить двору и государю о его, Бобчинского, существовании, то Добчинский уравнивает Хлестакова с царем: по его просьбе Хлестаков отменяет царский запрет дворянам на усыновление внебрачных детей (см.: [Зарецкий 1974: 94]; ср.: [Манн 1978: 218]).

По точному наблюдению Ю.В. Манна, сами чиновники, как и купцы, не слишком боятся Городничего, действительно способного сделать с ними все, – но *вместе с ним* боятся одного Хлестакова (см.: [Манн 1978: 211-212, 218, 237]). Круг действующих лиц, то есть вовлеченных в отношения города с Хлестаковым, до предела расширяется к финалу, и весть о подлинном ревизоре поражает и заставляет окаменеть не одних чиновников, но весь город, собравшийся у Городничего.

Окончательно возвышает Хлестакова, однако, Растаковский. Комментируя мечту Городничего на получение генеральского чина с помощью Хлестакова, Растаковский объявляет: «*От человека невозможно; а от Бога все возможно*» [IV; 88] (см. подробнее: [Бузунов 1997: 187-188]).

Царство лжеревизора скоротечно, но абсолютно. Оно, однако, целиком и полностью оказывается плодом коллективного самообмана города, в котором приезд столичного ревизора рождает не только безумный страх, но и столь же безумную *социальную агрессию* – страстное желание хотя бы мысленно, приобщиться пославшему Хлестакова Петербургу, – а по возможности и приблизиться к нему. Как показывает Г.А. Гуковский, мотив Петербурга в комедии сквозной. Но если первое действие пронизано страхом перед столицей, то во втором уже звучит лакейский панегирик ему со стороны Осипа (см.: [Гуковский

1959: 468]). Фантастическому Петербургу («столице» Хлестакова) посвящена центральная сцена третьего действия (и всей пьесы) в доме Городничего. В четвертом он звучит во всех просьбах и жалобах, обращенных к Хлестакову.

Разрушительность столичного для обитателей уездного города неявно высвечивается фантасмагорической сутью столицы как «зазеркалья», прямым продолжением которого и выступает Хлестаков. По замечанию М.Н. Виролайнен, «... На... пространстве Петербурга Гоголь обнаруживает одетую в цивильное платье нечисть, которая больше не прячется в глубинах земли, как в «Вечерах...» и «Вие», – а свободно гуляет на просторе. Поэтому Гоголь объявляет пространство Петербурга выморочным и призрачным» [Виролайнен 1997: 234].

Развернутая картина Петербурга как своего рода «антимира» предстает первую очередь в «Петербургских повестях», а также в «Ночи перед Рождеством», «Петербургских записках 1836 года» и в «Истории капитана Копейкина» в I томе «Мертвых душ». Но черты столицы как распадающегося пространства химеры проступают в упомянутом панегирике Осипа: «А не хочешь заплатить ему [извозчику] – изволь: у каждого дома есть сквозные ворота, и ты так прошмыгнешь, что тебя никакой дьявол не сыщет» [IV; 27].

Город (и вообще русская глухомань) уже «подготовлен» к приезду Хлестакова, будучи мысленно погружен в «европейскую» культуру, сконцентрированную в Петербурге. Шпекин черпает свои фантазии из вскрытых писем, цитируя одно из них:

«„Жизнь моя, милый друг, течет, – говорит, – в эмпиреях: барышень много, музыка играет, штандарт скачет“... с большим чувством описал. Я нарочно оставил его у себя...» [IV; 17].

В последней главе «Переписки», эссе «Светлое Воскресение», уже открыто объявляется «хлестаковское» воцарение нечистого в лице моды, торжествующей над религией и монархией:

«Дьявол выступил уже без маски в мир... Что значит эта мода... которую вначале допустил человек как мелочь... и которая теперь, как полная хозяйка,

*уже стала распоряжаться в домах наших... Никто не боится переступить несколько раз в день... законы Христа и... боится не исполнить ее малейшего приказания... Что значит, что уже правят миром швеи и портные ... а Божьи помазанники остались в стороне?» [VIII; 415].*

Именно инородность столицы, представляемой «посланником», усиливает жажду приобщения ей, а отсюда и самообман обитателей города во главе с Городничим до степени безумия. Отмечалось, что Гоголь первым среди авторов комедий типа «один вместо другого» сделал мистификацию плодом не сознательных усилий приезжего обманщика, а фантазий самих «аборигенов». В то же время он максимально обнажил в сравнении со своими предшественниками все «неревизорское» в Хлестакове. Сила самообмана так велика, что у чиновников начинает действовать абсурдная причинно-следственная логика. Хлестаков – ревизор, поскольку при подорожной в Саратовскую губернию не едет и денег не платит, а заглядывает в чужие тарелки.

Запоздалое прозрение этой абсурдной логики посещает городничего после прочтения хлестаковского письма: *«... Ну, что было в этом вертопрахе похожего на ревизора? Ничего не было. Вот просто ни на полмизинца не было похожего»* [IV; 94].

Сам Гоголь подчеркивает полную «управляемость» хлестаковского вранья: *«Темы для разговора ему дают выведывающие. Они сами как бы кладут ему все в рот и создают разговор»* [IV; 117]. Г.А. Гуковский отмечает, что в доме Городничего Хлестаков (еще будучи трезв) как светский человек, желает быть приятным всем. Поэтому он на лету ловит желание чиновников видеть в нем ревизора, помещиков – вельможу, дам – светского человека (поэтому они вкладывают Хлестакову в уста темы балов и литературы). И говорит каждому то, что тот хочет услышать, выступая проекцией мыслей окружающих (см.: [Гуковский 1959: 423, 426-427]).

В свою очередь сам Хлестаков вовсе не полностью противоположен своим неожиданным доверчивым знакомцам. В этом плане трудно согласиться с Г.А.

Гуковским в том, что Хлестаков не является предметом самостоятельного интереса Гоголя как самобытный типаж, а служит только «бродилом» сюжета [Гуковский 1959: 422]. В «Отрывке из письма, писанного автором вскоре после первого представления “Ревизора”» Гоголь пишет, что в лице Хлестакова «...должно быть много разбросанного в разных русских характерах» [IV; 101].

Значимость Хлестакова как типажа в том, что он сочетает в себе как петербургскую химеру, так и провинциальную жажду приобщения ей. С одной стороны, Хлестаков, безусловно, плоть от плоти Петербурга: он успел повертеться в модных кофейнях и книжных лавках, прогуливался по проспектам и набережным, глаза на барышень и роскошные экипажи, – и его сознание целиком сформировано всем этим. С другой стороны, Хлестакова – «фитюльку» и «елистратишку», в столице не пускали дальше передних. Дружба начальника отделения недоступна ему, как вист с министром иностранных дел, а чин коллежского асессора – как чин главнокомандующего (см. подробнее: [Зарецкий 1974: 91]; ср.: [Вишневская 1976: 152-153]). Но, в отличие от уездных чиновников и обывателей, он постоянно *рядом* со столичными соблазнами, поэтому его социальная агрессия многократно сильнее, и дистанция между столичной реальностью и мечтами покрывается самообманом в форме вранья (перешедшим, как мы видели выше в новое качество в фигуре Поприщина в «Записках сумасшедшего»).

Очевидно, именно подспудно ощущаемое Хлестаковым родство гостеприимным хозяевам в части социальной агрессии и позволяет ему угадывать, чего хотят от него чиновники. Оба чувствуют, что публика не хочет их провала. В то же время именно благодаря всеобщему желанию слушать его вранье и верить ему Хлестаков начинает верить в него сам – снимая дистанцию между имеющимся и желаемым. По ходу встреч с чиновниками, жалобщиками и просителями он начинает решать чужие дела с сознанием своих полномочий (поскольку смотрит на себя глазами своих слушателей) – а оставшись один после ухода визитеров, тотчас же возвращается к реальности (см.: [Гуковский 1959: 423,

429-430, 433-437]).

В свою очередь, под влиянием Хлестакова обитатели города последовательно уподобляются ему. На его французские слова они отвечают своими: «вояжировка», «репримант», «пассаж», «декларация» (объявление о брачных намерениях) и др. В третьем действии Анна Андреевна по-хлестаковски убеждает дочь в неотвратимом обаянии своих глаз. Кульминации же всеобщее уподобление Хлестакову достигает в пятом действии. Та же супруга городничего, видя себя уже в столице, считает местный воздух «деревенским» и желает, чтобы в Петербурге у нее *«было такое амбре, чтобы нельзя было войти»* [IV; 83]. Мечты городничего о корюшке и ряпушке и о поездке с фельдъегерями фактически перефразируют рассказы Хлестакова об арбузе за 700 рублей и 30 тысячах курьерах. Только что рассуждая, как влезть в генеральство, городничий в мыслях уже влез в него и начинает чувствовать «легкость в мыслях необыкновенную». А чиновники просят у Городничего – будущего тестя Хлестакова – того же покровительства, какого раньше Городничий просил у Хлестакова. В этом контексте слова последнего: *«Я везде, везде»* могут прочитываться как *«я во всех»*. (О последовательном уподоблении общества Хлестакову см.: [Гуковский 1959: 448]; [Зарецкий 1974: 99]; [Вишневская 1976: 155-156]; [Купреянова 1979: 6]; [Золотусский 1985: 303]; [Жаравина 1996: 173]). Подоплека этого обобщается самим Гоголем: *«Всякий хоть на минуту... делался или делается Хлестаковым»* [IV; 101].

Постепенно с помощью Хлестакова (чьи фантазии разбужены ими же) горожане погружаются в петербургское (химерическое) измерение жизни. Поэтому Хлестаков в комедии не черт, а *«черт знает, что такое»*. Черт – безымянный принцип, химера самообмана Хлестакова и чиновников с помощью друг друга.

## II.6 Петербург в «Ревизоре» как центр борьбы с дьявольской химерой

Скоротечность власти Хлестакова - антихриста накануне Страшного Суда парадоксально задействует вторую, прямо противоположную роль и смысл Петербурга в комедии: как источника этого суда, олицетворенного в подлинном ревизоре, о прибытии которого в финале возвещает Жандарм.

### II.6.1 Символика Страшного суда в «немой сцене» «Ревизора»

По точному выражению И.П. Золотусского, *«комедия Гоголя выстраивается по вертикали»* [Золотусский 1985: 307], которая и задает ее эсхатологические смыслы мотивом «высшей» ревизии и суда. Ключевым сигналом, выводящим действие за формат не только комедийный, но и вообще реалистически-бытовой, является фигура Жандарма, объявляющего о прибытии подлинного ревизора, не имеющего имени и не включенного Гоголем в список действующих лиц. С.Н. Бузунов видит подтекстом явления, а точнее, объявления подлинного ревизора слова из «Откровения Иоанна Богослова» *«...И пал огонь с неба, и пожог их»* – и наделяет его той же целью суда над греховной человеческой породой (см.: [Бузунов 1997: 189-190]). По точным наблюдениям И.Л. Вишневской, Жандарм заведомо не может быть жителем города и, тем самым, коллегой Свистунова и Держиморды, поскольку неизвестен никому из гостей городничего. Жандармерии тогда вообще не было в уездных городах. В то же время его не мог привезти с собою настоящий ревизор, так как ничего неординарного в городе не случилось. Не полагался ревизору жандарм и в качестве телохранителя (см.: [Вишневская 1976: 146-147]).

Такая условность делает Жандарма фигурой символической, которая, по справедливой оценке В.В. Гиппиуса, *«...приоткрывает аспект автора в "Ревизоре", противопоставляя «реалистически-типизированным образам местных властей... голую абстрактную идею власти», превращая "чувствительную" и "водевильную" комедию в "трагедию возмездия"»* [Гиппиус 1936: 178, 194].

Ю.В. Манн связывает финальный переход комедии в трагедию с тем, что «...

*С раскрытием обмана... жизнь выходит из колеи»* [Манн 1978: 233]. Максимально обобщая идеи власти, идея возмездия наделяет ее апокалиптическими значениями «страшного суда». Тем самым правительство подспудно наделяется статусом небесной силы – номинально только представляемой им.

«Эсхатологический» потенциал фигуры Жандарма развивает и во многом реализует «немая сцена», являющаяся в сюжете прямым результатом объявления Жандарма. Как известно, накануне премьеры в Александринском театре Петербурга в 1836 году Гоголь настаивал на ее продолжении в течение нескольких минут – вопреки сопротивлению режиссера, уверявшего, что для этого придется приглашать балетмейстера и фактически превращать драматических актеров в танцовщиков [IV; 10]. Образно-смысловым ориентиром для Гоголя в создании и «режиссировании» немой сцены послужило написанное незадолго перед этим полотно К.П. Брюллова «Последний день Помпеи» (1833), в котором для Гоголя отразился «суммарный облик» человечества и механизм его консолидации перед лицом вселенской («последней») катастрофы. Всеобщность «Последнего дня Помпеи» (в оценке Гоголя) и «немой сцены» «Ревизора» выражают всеобщий кризис человечества в меркантильный век. По мнению Ю.В. Манна, это сближает немую сцену с изображениями Страшного Суда в средневековой иконографии (см.: [Манн 1978: 206, 240, 242-257]; ср.: [Маркович 1988: 142]). Любопытны в этой связи наблюдения В.И. Тюпы (см.: [Тюпа 1987: 214]; ср.: [Грекова 1994: 38-40]; [Виролайнен 1997: 232]) о том, что центральная композиция немой сцены, где Анна Андреевна и Марья Антоновна с разных сторон устремлены к городничему, у которого раскинуты руки и запрокинута голова, подобна сцене распятия, где мертвого Спасителя обступают Богородица, апостол Иоанн и Мария Магдалина. Жандарм за спиной образует своего рода основу креста. Эта композиция могла быть известна Гоголю по стихотворению Пушкина «Мирская власть» (1834).

Финальное окаменение персонажей «Ревизора» гоголеведы неоднократно соотносили с окаменением героев цикла «Вечеров...»: «Сорочинской ярмарки»,

«Заколдованного места», «Вечера накануне Ивана Купала» и др. – по воле волшебной-олицетворенной земли. В этих повестях, однако, окаменение всегда *временное*; обычно оно знаменует невольное прерывание танца, и зачастую ему сопутствует столь же невольный танец. Городничий и его гости по видимости замирают, но фактически у-мирают: окаменевают *окончательно* (до падения занавеса) – и в тех позах, в которые привели слова Жандарма:

*«Городничий посередине в виде столба с распростертыми руками и закинутой назад головою. По правую сторону его жена и дочь с устремившимся к нему движеньем всего тела; за ними почтмейстер, превратившийся в вопросительный знак... По левую сторону городничего: Земляника, наклонивший голову несколько набок, как будто к чему-то прислушивающийся; за ним судья с растопыренными руками... у самого края Добчинский и Бобчинский с устремившимся друг к другу движением рук, разинутыми ртами и выпученными друг на друга глазами...»* [IV; 95].

Объявление о прибытии ревизора, равно устрашающего всех, а для самого городничего равного «концу света» (см.: [Зарецкий 1974: 88-89, 94]), фактически подводит итог под суммой жизненных прегрешений каждого из героев, усугубленной их поклонением «ложному» ревизору – Хлестакову. Эту высшую неотвратимость ревизора городничий соответствующим образом и предчувствует: *«Так уж, видно, судьба»* [IV; 12]. Тем самым, финал пьесы предстает символическим финалом их земной жизни, за которую предстоит дать ответ. Очень точно динамику этой перемены описывает Ю.В. Манн:

*«Характеры всех персонажей и их действия в пьесе отразились в их позах. Цельность человеческой жизни и переживаний героев выражается пластически... Это не отмена, а обобщение движения: динамика, перешедшая в статику...»* [Манн 1978: 238-239, 242].

В таком контексте окаменевшие фигуры, закрываемые занавесом, – это, по сути, уже не сами персонажи комедии, а посмертные «памятники» их земной жизни, которую творец исторг из героев по исчерпанию ее смысла – как когда-то



вдохнул ее в них. Тем самым, воплощенный в Жандарме и возвещаемом им подлинном ревизоре Петербург выступает уже источником не бесовской химеры, а борьбы с нею.

## II.6.2 Трансформация сюжета русской водевильно-морализаторской комедии в «Ревизоре»

Неоднократно отмечалось обобщение Гоголем в «Ревизоре» русской водевильно - морализаторской комедии последней трети XVIII – начала XIX веков. К этому ряду относятся «Судейские именины» И.В. Соколова (1781), «Ябеда» В.В. Капниста (1798), «Неслыханное диво, или Честный секретарь» Н.Р. Судовщикова (1809); а уже в современном Гоголю театре — «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе» (1827) и «Дворянские выборы» (1829) Г.Ф. Квитки - Основьяненко, «Ревизоры, или Славны бубны за горами» Н.А. Полевого (1832), «Провинциальные актеры» А.Ф. Вельтмана (1835). Их общей завязкой является принятие чиновниками уездного города приезжего за ревизора или другое важное чиновное лицо, А итоговую мораль точнее всего обобщил В.В. Капнист в «Ябеде»: *«Законы святы, // Но исполнители лихие супостаты»* [Капнист 1973: 340]. (О русских комедийных предшественниках «Ревизора» см. также: [Гиппиус 1936: 154-158, 163]; [Маркович 1988: 135]).

В комментирующей комедию по горячим следам статье «Петербургская сцена в 1835-1836 гг.» Гоголь объявляет ее цель в русле проблемы, сформулированной Капнистом: *вывести на сцену «плевела», «от которых житья нет добрым и за которыми не в силах следить никакой закон... уличать низкий порок, недостойные слабости и привычки в слоях нашего общества»* [VIII; 561-562].

В «Ревизоре» масштаб обобщения именно этой морализаторской

проблематики становится другим<sup>7</sup>. Гоголь указывает в «Театральном разезде после представления новой комедии» (далее в тексте – «Театральный разезд...», 1842): город в «Ревизоре» – это «*сборный город*», где собраны все «*исключения из правды*». Любопытный сигнал «сборности», то есть условности города в «Ревизоре» отмечает С.Н. Бузунов: праздник Василия Египтянина (день приезда Хлестакова в город) – вымышленный [Бузунов 1997: 186]. Это указывает, что город – своего рода «антиутопия», другой мир со своим временным циклом. На обобщение проблематики работает и смена традиционной для данного типа судейской фактуры на административную (см. подробнее: [Купреянова 1979: 9]; ср.: [Вайскопф 1993: 213-216]; [Виролайнен 1997: 230-231]).

Именно таким максимальным обобщением обусловлена в «Ревизоре» т.н. «парабаза» – разрушающее «четвертую стену» фактически прямое обращение Городничего в зрительный зал: «*Чему смеетесь? Над собою смеетесь...*» [IV; 94]. Вяч. Иванов еще в 1920-х годах связал роль парабазы в «Ревизоре» с комедиями Аристофана, которого сам Гоголь в «Театральном разезде ...» называет своим главным ориентиром в работе над комедией. Преемственность Аристофану состоит для Гоголя именно в том, чтобы зритель, в конечном счете, смеялся над собою, – «*как бы чувствуя, что близко от него то, над чем он посмеялся*» [V; 160] (см.: [Вяч. Иванов 1926: 89-90, 93-95]; ср.: [Манн 1978: 203, 255-256]; [Жаравина 1996: 174]).

Г.А. Гуковский, нацеленный на сугубо марксистское прочтение «Ревизора», был убежден, что, в отличие от своих предшественников, целью Гоголя было обличение «*всего государственного строя николаевской монархии и дворянского бюрократического государства*» [Гуковский 1959: 444]. Об этом, по мнению Гуковского, говорит включение в сатирическое поле всех чиновников города. Ю.В.

---

7 В.М. Маркович видит художественным средством обобщения в «Ревизоре» «*групповые портреты*» сословий: помещиков и слуг, купцов и мещан. Оно достигает вершины в финальной сцене появлением множества гостей без имен – «*это контуры массы, внутренне однородной и способной к бесконечному расширению*» [Маркович 1988: 141].

Манн отчасти поддерживает эту позицию в своей книге, полагая, что русская полицейская бюрократия в «Ревизоре» усиливает раздробленность «дряхлого века» [Манн 1978: 57]. Но так ли это?

Следует иметь в виду, что в сравнении с «Вечерами...», «Миргородом», идеальным хронотопом для Гоголя к началу работы над «Ревизором» становится уже не патриархальный мир, как это было в «Вечерах...» и «Миргороде», – а имперский. Подоплеку этого точнее всего разъясняет работа В.В. Гиппиуса (см.: [Гиппиус 1936: 161-162, 174-175, 198]; ср.: [Архипова 2001: 13-14]). Современное состояние мира видится Гоголю как всемирная «путаница» и распад, превращающий космос в хаос – что и было изображено в «Петербургских повестях».

Гоголь не стремился искать рациональные и тем более социальные объяснения всеобщей «путаницы». Поэтому он скрыто (в финале «Невского проспекта») либо открыто [во второй редакции («Портрета» или в «Переписке...»)] приходит к объяснениям метафизическим: всеобщее погружение в пороки открыло нечистому путь для вхождения в мир. Единственной силой, способной остановить «путаницу», для Гоголя второй половины 1830-х годов становится государство. А дробление своего «я» человек способен остановить только государственной службой.

Это показывает, что пороки, олицетворенные в чиновниках «сборного города» в «Ревизоре», присущи не одной чиновной бюрократии, а абсолютно всем. Чрезвычайно важны здесь наблюдения А.П. Скафтымова, что для Гоголя, начиная с «Ревизора», интерес к носителям порока преобладал над интересом к жертвам, поскольку именно для носителя порока гибелен в первую очередь (см.: [Скафтымов 1972: 487]; ср.: [Жаравина 1976: 113])<sup>8</sup>. Чиновники в «Ревизоре» – не

---

8 Л.В. Жаравина [Жаравина 1996: 163] обращает внимание на то, что Д.И. Писарев в одной из своих ранних статей «Обломов. Роман И.А. Гончарова. 1859 г.» фактически развивает эти позиции зрелого и позднего Гоголя: «...взяточник в его глазах – не чиновник, недобросовестно исполняющий свою обязанность, а человек, находящийся в состоянии полного

только чиновники и не вообще люди, а концентрированное воплощение людей вообще, а отсюда – добра и зла в них. Особая роль государственной службы в сохранении души делает служебные грехи ярчайшим проявлением человеческих пороков. Это и уравнивает для Гоголя героев комедии на сцене и зрителей в зале, к которым обращена «парабаза». Обратив взгляд на себя, зрители (общество) призваны были «светлым смехом» истребить в себе те пороки, которые Жандарм и ревизор истребляют в олицетворяющих эти общечеловеческие пороки чиновниках «сборного города».

Эти цели комедии и проясняет «Театральный разезд...». Самим фактом его написания Гоголь не только признает неудачу прямого обращения к зрителям как населению «сборного города», но и открыто наделяет правительство статусом небесного карателя. «Первый любитель искусств» порицает стремление комиков впутывать правительство во все комедийные развязки, как рок в греческих трагедиях. В ответ протагонист Гоголя, «второй любитель искусств», полагает это не только нормальным, но и желательным:

*«Дай Бог, чтобы правительство всегда и везде слышало призвание свое – быть представителем провидения на земле, и чтоб мы веровали в него, как древние веровали в рок, настигавший преступления» [V; 144].*

Следует отметить, что уже П.А. Вяземский в рецензии на пьесу, написанную по просьбе Пушкина и опубликованную им во второй книжке «Современника» за 1836 г., уловил этот посыл Гоголя, назвав правительство *«честным и благомыслящим лицом»* комедии (цит. по: [Войтоловская 1971: 62]). Этому созвучно признание самого Николая I в том, что *«...в России не ворует только один чиновник – император»* (см.: [Гуковский 1959: 444]). Ср. практически аналогичное мнение Н.А. Котляревского почти 80 лет спустя:

---

*нравственного унижения... Проследить состояние его души... выяснить участие общества в формировании подобных характеров – вот дело истинного поэта» [Писарев 1955: I; 3-4].*

*«Немая сцена – апология правительственной бдительной власти. Унтер, который заставляет начальника города и всех высших чиновников окаменеть и превратиться в истуканов, — наглядный пример благомыслия автора»* [Котляревский 1915: 310].

Поэтому трудно согласиться с В.В. Гиппиусом в том, что правительство в финале мыслится как метафизика, «исключающая конкретизацию» [Гиппиус 1936: 194]. Правительство не меняется на метафизический символ, а само наделяется метафизической ролью и соответствующей символикой. Цель этого карающего Провидения, в котором соединяются Правительство в лице Жандарма и подлинного Ревизора, а также смех комедии, призванный заразить зрителей и направить его на них самих, проясняется особой, программной чертой характерологии «Ревизора», отмечаемой в разное время Г.А. Гуковским [Гуковский 1959: 455, 465] и В.А. Зарецким [Зарецкий 1974: 98] и детализированной И.А. Грековой [Грекова 1994: 41]. Суть ее в том, что в каждом персонаже комедии Гоголь был готов видеть возможность иной личности и иного бытия. Бобчинский и Добчинский являются и именуются сплетниками, пока суть рассказов мелка и суетна. С изменением сути сплетня превратится в весть. Простодушие почтмейстера может обернуться детской мудростью; кокетство Анны Андреевны и Марьи Антоновны – стремлением согреть душу ближнего, боязливость Хлопова – умением втайне хранить чистой веру. Такой ключ к духовному возрождению будет, по мнению И.А. Грековой развит в «Мертвых душах» (см.: [Грекова 1994: 41]). Именно исторжение подлинного духовного содержания характера из-под его карикатурной оболочки преследуют кара со стороны подлинного Ревизора и пробуждаемое, по замыслу автора комедии, спасительное самоосмеяние зрителей.

## **II.7 Снятие антитезы Петербурга и России в «Развязке Ревизора»**

Интуиция художника – социального реалиста заставляет Гоголя показать в комедии, что источником безумного страха чиновников во главе с Городничим

перед ревизором были вовсе не *«виновная совесть»* (по слову В.Г. Белинского) и даже не опасения наказания за имеющиеся «грешки», – а полная незащитность перед всемогущей столичной властью. Как верно отмечает Г.А. Гуковский, в реальности настоящий ревизор отличался от Хлестакова только опытом и тактом [Гуковский 1959: 450]. А задача ревизуемого состояла не в действительном исправлении огрехов, а в правильной демонстрации такого исправления ревизующему. В противном случае городничего не спасли бы никакие заслуги. Но сам синкретизм эсхатологии Петербурга в «Ревизоре» обнажает движение гоголевской мысли, ведущее к смене идеала и, соответственно, характера эсхатологических угроз ему. Однако на следующем этапе драматического осмысления Гоголем собственной комедии – в «Развязке Ревизора» (1846) Петербург утрачивает статус антипода остальной России и, соответственно, перестает быть как воплощением химерического антимира, так и оплота борьбы с ним.

Углубление трагизма восприятия Гоголем русской современности во второй половине 1840-х годов приводит к тому, что Гоголь видит государство уже не просто защитой душ от вторгающегося в мир «нечистого», а иновыражением души. Это и объявляется в «Развязке Ревизора» и неизбежно меняет эсхатологические смыслы пьесы.

«Первый комический актер», объявляя товарищам открывшийся ему смысл только что сыгранной пьесы, всецело связывает изображенный в комедии город с человеческой душой: *«Ну а что, если это наш же душевный город и сидит он у всякого из нас»* [IV; 130]. Чиновники – *«наши страсти, ворующие казну души нашей»*; подлинный Ревизор, прибывший *«по Высочайшему (Божескому) повелению»*, – это совесть, посещающая нас *«у дверей гроба»*, когда ничего уже нельзя исправить; Хлестаков – *«ветренная, светская совесть»*, с которой человек сообразуется каждый день, и которая исчезает сама перед смертью и появлением «подлинного» Ревизора [IV; 130-134].

В.В. Гиппиус видит здесь просветительскую логику, согласно которой

исправление нравов («совести» и «души») исправляет общество (см.: [Гиппиус 1936: 181]). Влияние на Гоголя этического интеллектуализма XVIII века, где уразумения порока достаточно для избавления от него, отмечает Л.В. Жаравина (см.: [Жаравина 1976: 113]). Однако «Развязка Ревизора» утверждает не причинно-следственную связь исправления душ и общества, а именно *тождество* социального и душевного миров как отражений друг друга.

Метафора «мир – душа» систематически возникает в польско-украинской барочной драме, где сыгранный на сцене сюжет в эпилоге объявляется метафорой другого. Как пишет Л.А. Софронова, *«Мастер барокко почти всегда предпочитал косвенный, опосредованный способ передачи материала. Он одно подавал через другое...»* [Софронова 1982: 79]. Так, мистерия «О жертвоприношении Исаака» в финале раскрывает самое себя: *«Тут выразилась фигура Христа. Сам Бог предстает перед нами в жертве, когда приказывает Аврааму убить сына»* (см.: [Софронова 1982: 88 и далее]). Посредником в освоении юным Гоголем этого взаимоотражения мира и души выступило учение Г. Сковороды о мире и человеке как двух смысловых «предикатах» Бога, мистически воплотившегося в Библии (О гоголевских соответствиях «архетипам» и «вицефигурам» Сковороды см., напр.: [Tschizewskij 1968: 320-329]).

Описывая влияние этой барочной традиции на «Развязку Ревизора», Ю.В. Архипова именно непониманием барочно-театрального языка объясняет нежелание актеров длить немую сцену «Ревизора», на чем настаивал Гоголь. Для самого Гоголя это был вариант «живых картин» («affixio»), которые наряду с «волшебным фонарем» (показом действия через занавес) были нормативным проявлением эмблематики барокко. Можно сказать, что «Развязка Ревизора» стала гоголевским перцепированием созданной им картины мира в формах художественной системы, усвоенной им в юности (см.: [Архипова 2001: 13-14, 16; ср.: [Грекова 1994: 39]).

Именно барочное тождество мира душе в «Развязке Ревизора», как справедливо отмечает Е.Н. Купреянова, логически выделяет их общий

первоисточник в лице Творца (см.: [Купреянова 1979: 10-11]). А тотальное разрушение «души» и невозможность что-либо исправить (совесть – подлинный ревизор является человеку перед смертью) по логике барочного тождества означает столь же тотальное разрушение установлений и нравов общества, обреченных поэтому такому же финалу. Это превращает Творца в источник столь же окончательной, эсхатологической кары.

## ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ II

Петербургский топос становится в творчестве Гоголя полем столкновения патриархального человека не с мифологизированной историей вообще (включая ее «эсхатологические» коннотации), а с «русско-европейским» XIX веком, где этот топос становится, с одной стороны, средоточием бесовской химеры (буржуазности / иностранщины / безбожия), а с другой – имперским центром борьбы с нею. Соответственно, судьбы и характеры чиновников отразили в себе оба измерения Петербурга. При этом «Петербургские записки...» изобразили Петербург хронотопом, превратившимся в топос.

Будучи морфологически подобным фольклорному «иному» миру «Вечеров...» и «Миргорода», Петербург, в отличие от них, выступает безальтернативной культурно-правовой и бытийной нормой – не антимиром, а миром как таковым. В то же время некогда реальный / правильный русский мир предстает в этом Петербурге зазеркальным миражом. Семиотическими прообразами этого облика гоголевского Петербурга явились описанные, соответственно, Д.С. Лихачевым и А.М. Панченко фольклорный бесовски-смеховой мир Древней Руси и кодификация Петром Великим «иностранного» сегмента последнего, что фактически поменяло местами в русской имперской культуре древнерусский «правильный» мир и антимир. Кукольный «слой» поэтики «Петербургских повестей» возвращает «иностранную» / имперскую атрибутику Петербурга в круг значений древнерусского бесовски-смехового мира.

Повести о художниках («Невский проспект» и «Портрет»), развивающие



общеромантические мотивы антагонизма творческой мечты и обывательской реальности, представляют две тяготеющих друг к другу мистифицирующих роли петербургского мира. Если в «Невском проспекте» Петербург представляет Пискареву пошлое якобы непошлым, то в «Портрете» – наоборот.

В повестях о чиновниках – таких же объектах, и в то же время главных субъектах петербургской иерархии («Нос», «Записки сумасшедшего» и «Шинель») – изображена антропологическая (социально-психологическая) подоплека действия последней. Герой «Носа» майор Ковалев в ситуации пропажи неотторжимой собственности своим сознанием и повелением следует заданным столицей правилам тождества факта и вымысла. Чем и возвращает пропажу носа.

Для Поприщина в «Записках сумасшедшего» петербургская иерархия соединят в себе социальную и эротическую притягательность – почему и воплощается в дочери начальника. Но та же иерархия живет в сознании титулярного советника механизмом обуздания собственных амбиций, который воплощается в фантазируемой героем переписке собак.

Башмачкин в «Шинели», будучи вечным ребенком, подобным Шпоньке или Солопию Черевiku в «Сорочинской ярмарке», воспринимает службу как сказочную игру. Это делает его службу абсолютно бескорыстной, а его самого (согласного вечно оставаться в основании чиновной иерархии) – идеальным основанием последней. Поэтому, губя Башмачкина «синергическим» действием всего своего арсенала (распадающееся пространство, «вечный» холод и властные полномочия «значительного лица») петербургский «бесовки-смеховой» мир создает потенциально-эсхатологическую угрозу самому себе.

«Ревизор», с одной стороны, своей, по определению Ю.В. Манна, «миражной интригой» вскрывает духовную подоплеку обозначенного в «Петербургских записках...» «превращения» России в петербургскую «химеру», где Хлестаков в качестве агента последней, получает символическую атрибутику антихриста. С другой стороны, «Ревизор» отразил радикальный сдвиг в мировоззрении Гоголя в середине 1830-х годов. Современную буржуазную

действительность Гоголь начинает воспринимать как «мировую путаницу», возвещающую вступление нечистого в мир. Защитой от него Гоголь видит русское имперское государство, которое сменяет для него патриархальный мир в качестве нового идеала. Это делает чиновника наиболее универсальным воплощением человека вообще, а общество и государство (в русле украинско-польской барочной символики) – иновыражением души (что и манифестируется в «Развязке Ревизора» в 1846 г.). В этой системе смысловых координат Петербург выступает уже не бесовской химерой, а высшим источником борьбы с нею – в лице подлинного ревизора и возвещающего его прибытие Жандарма (чьим орудием в комедии служит смех). Это и наделяет финальную немую сцену символикой Страшного Суда.

## ГЛАВА III. «МЕРТВЫЕ ДУШИ»: КОНЕЦ МИРА КАК РУБЕЖ ЕГО ВОСКРЕШЕНИЯ И ПРЕОБРАЖЕНИЯ

### III.1 «Выбранные места из переписки с друзьями» – ключ к эсхатологическим значениям первого тома «Мертвых душ»

«Мертвые души» безусловно утверждают заданное Гоголем в «Ревизоре» смещение идеала с патриархального (прежде всего, малороссийского) мира первых двух циклов на современный русский (имперский). Эксплицируется это смещение в «Переписке» (1847). Л.В. Жаравина в своей монографии, возможно, первой принципиально поставила вопрос о глубокой преемственности «Переписки» «Ревизору» и «Мертвым душам» (см.: [Жаравина 1996: 127-128, 130, 157]).

«Авторская исповедь» связывает появление «Переписки» с замыслом продолжения «Мертвых душ», а именно – с поиском литературных персонажей:

*«Я имел неосторожность заговорить вперед кое о чем из того, что должно было мне доказать в лице выведенных героев повествовательного сочинения» [VIII; 443].*

Будучи абсолютно самобытной и самодостаточной книгой, «Переписка» призвана была развить в публицистической форме ряд идей первого тома «Мертвых душ», которые читающая публика, по мнению Гоголя, поняла не вполне. Этот источник и задача «Переписки» переходит из подтекста в текст во включенных в нее Гоголем «Четырех письмах разным лицам по поводу Мертвых душ». Во втором из них писатель признается:

*«Ну, хоть бы и это мое сочиненье, которое теперь вышло и которому название «Мертвые души», – произвело ли оно то впечатление, какое должно было произвести, если бы только было написано так, как следует? Своих же собственных мыслей простых, неголовомных мыслей, я не сумел передать и сам же подал повод к истолкованию их в превратную и скорее вредную, нежели полезную, сторону» [VIII; 291].*

Впоследствии, отвечая на критику С.Т. Аксакова 28 августа 1847 года,

Гоголь пишет другу:

*«Видя, что еще не скоро я совладею с моими “Мертвыми душами”, и скорбя истинно о бесхарактерности направления и современной анархии в современной литературе... я поспешил заговорить о тех вопросах, которые меня занимали и которые готовился развить... в живых образах и лицах. Опрометчивая, а по-вашему, несчастная книга вышла в свет» [XIII; 374].*

Ключевая же общность «Мертвых душ» и «Переписки» состоит, по оценке Л.В. Жаравиной, в том, что обе книги представляют собою особый вид утопии, где фантастику заменяет чудо преобразования русского человека и русского мира в целом (см.: [Жаравина 1996: 130]).

Гоголевская апология русской имперской современности в «Переписке» имеет определенную синтагматику, которая способна прояснить многое в сюжетно-смысловом целом первого тома «Мертвых душ» и его эсхатологической составляющей. Л.В. Жаравина охарактеризовала «Переписку» как утопию «должностную», в которой углубленное развитие получили идеи, владевшие Гоголем еще в период работы над «Ревизором» и выразившиеся в его позднейших переосмыслениях (см.: [Жаравина 1976: 118]; ср.: [Жаравина 1996: 148, 158]). Находя причину всех зол России в непонимании людьми святости своих званий, Гоголь в «Переписке» видит единственным путем нравственного возрождения личности ее «согласие» с «местом», полное духовное приобщение государственному целому. И в «Авторской исповеди» оно предстает для мятущихся и сомневающихся душ «пристанью и твердой землей» [VIII; 460]. В «Переписке», русское государственное устройство предстает плодом «божественной» мудрости:

*«...чем больше всматриваешься в организм управления губерний, тем более изумляешься мудрости учредителей: слышно, что сам Бог строил незримо руками государей» [«Занимающему важное место», VIII; 357].*

Это обуславливает спиритуальную природу монарха и монархии, понимаемую одной только Россией:

*«Монарх [...]... неминуемо должен наконец сделаться весь одна любовь... Всё полюбивши в своем государстве... и обративши все, что ни есть в нем, как бы в собственное тело свое... В Европе не приходило никому в ум определять высшее значенье монарха...»* [«О лиризме наших поэтов»; VIII; 258].

Отсюда вытекает «одухотворенность» всей административной иерархии как системы последовательных раскрытий духовного целого. Движение «административной» любви мыслится Гоголем и встречным, идущим снизу-вверх:

*«...она (любовь – С.Е.) должна быть передаваема по начальству, и всякий начальник, как только заметит ее устремление к себе, должен в ту же минуту обращать ее к постановленному над ним высшему начальнику, чтобы таким образом добралась она до своего законного источника, и передал бы ее торжественно ввиду всех любимой царь самому Богу»* [VIII; 366].

Соответственно, эсхатологическая угроза русскому имперскому миру (а в его лице – человечеству) вытекает из забвения людьми «святыни» своих административных призваний:

*«Еще ...не совсем открылась страшная истина нынешнего века, что теперь все грешат до единого»* [VIII; 306]; *«... вина так теперь разложилась на всех, что никаким образом нельзя сказать вначале, кто виноват более других»* [«Нужно любить Россию», VIII; 351].

Эсхатология обнаруживает в конечном счете свой эпический характер: угроза обращена на самую землю, чьим метонимическим продолжением выступает народ, погрязший в грехах и впустивший бесов в свои души:

*«Уже крики на бесчинства, неправды и взятки – не просто негодование благородных на бесчестных, но вопль всей земли, слышавшей, что чужеземные враги вторглись в бесчисленном множестве... и наложили тяжелое ярмо на каждого человека...»* [VIII; 300].

Финальный монолог князя в Заключительной главе второго тома «Мертвых душ» рисует эсхатологическую картину гибели России именно как утверждение в ней альтернативной (дьявольской) иерархии:

*«...гибнет уже земля наша не от нашествия двадцати иноплеменных языков, а от нас самих; что уже, мимо законного управленья, образовалось другое правление, гораздо сильнее всякого законного...» [VII; 126].*

Утвердилась же она именно в результате забвения людьми «святыни» их служебных мест, званий и призваний:

*«...Я приглашаю вспомнить долг, который на всяком месте предстоит человеку. Я приглашаю рассмотреть ближе свой долг и обязанность земной своей должности, потому что это уже нам всем темно представляется, и мы едва...» [VII; 127].*

Поэтому спасение всех и каждого в России мыслится автором «Переписки» во всеобщем вступлении в службу как возвращения от мертвой / телесной периферии к живому / одухотворенному имперскому центру:

*«Всяк должен подумать теперь ...о своем спасении... На корабле своей должности и службы должен теперь всяк из нас выноситься из оута, глядя на Кормщика небесного... и ухватиться за свою должность, как утопающий хватается за доску... Служить же теперь должен из нас всяк не так, как бы служил он в прежней России, но в другом небесном государстве, главой которого уже Сам Христос...» [VIII; 344].*

Первопричиной же всеобщих грехов в «Переписке» объявляется духовный сон / омертвление современного человека – изображая которое в «Предметах для лирического поэта в нынешнее время», Гоголь фактически рисует портрет «собирающего» героя первого тома «Мертвых душ»:

*«Воззови... к прекрасному, но дремлющему человеку... уже он далеко от берега, уже несет и несет его ничтожная верхушка света, несут обеды, ноги плясавиц, ежедневное сонное опьянение; нечувствительно облекается он плотью и стал уже весь плоть, и уже почти нет в нем души [...] выставь ему ведьму старость, к нему идущую, которая вся из железа, перед которой железо есть милосердие, которая ни крохи чувства не отдает назад и обратно. О, если б ты мог сказать ему то, что должен сказать мой Плюшкин, если доберусь до*

третьего тома «Мертвых душ"!» [VIII; 278].

Упоминание Плюшкина знаменательно тем, что предыдущий пассаж почти буквально повторяет лирическое отступление о старости в посвященной ему главе:

*«Грозна, страшна грядущая впереди старость, и ничего не отдает назад и обратно! Могила милосерднее ее, на могиле напишется: здесь погребен человек! но ничего не прочитаешь в хладных, бесчувственных чертах бесчеловечной старости»* [VI; 127].

Напрямую касаясь Плюшкина, оно суммирует трагедию всей галереи «мертвых душ», видимых нами глазами рассказчика и Чичикова. По точному определению Л.В. Жаравиной, помещики первого тома и Чичиков – образцы «оплотненной личности» [Жаравина 1996: 161]. Поэтому возрождение человека с помощью литературы состоит в том, что *«в уроде... вы почувствуете идеал того, чего карикатурой стал урод»* [VIII; 317].

Важно наблюдение Ю.В. Манна [Манн 1984: 164-165] о том, что в «Мертвых душах» активизируется античная символика сна как парафраза смерти – телесной и духовной: *«Веки проходят за веками, — полмиллиона сидней, увальней и байбаков дремлют беспробудно...»* [VII; 23]. Это и прямое преддверие смерти: *«Он позабыл, что наступил ему тот роковой возраст жизни, когда все становится ленивей в человеке, когда нужно его будить, будить, чтоб не заснул навеки...»* [VI; 691].

На какие же неявные эсхатологические смыслы первого тома «Мертвых душ» указывают гоголевские декларации в «Переписке»?

### **III.2 Чичиков и Хлестаков: сходства и различия эсхатологической роли**

Общепризнано, что эсхатологические значения первого тома «Мертвых душ» заданы прежде всего фигурой Чичикова и основываются на inferнальной символике скупки человеческих душ. Неслучайно после открытия в городе чичиковской аферы в последних главах первого тома поэмы рождается поток

упоминаний об антихристе, Страшном суде, «апокалипсических цифрах» (см.: [Смирнова 1987: 34]; ср.: [Маркович 1988: 180-182]).

Переключки характера и судьбы Чичикова с каноническими и апокрифическими биографиями антихриста исчерпывающе суммированы в монографии А.Х. Гольденберга ([Гольденберг 2012: 25-26, 93, 134-145]; ср. [Гончаров 1997: 208-219]). В частности, своей многоликостью Чичиков подобен черту, который *«...родится кроток, тих, любезен, благовеен... ненавидя неправду, ненавидя мзды, седины почитая... вдовицам поможет... угодити же всем подвизаяся лестию, яко да возлюблен будет вскоре многими»* (Нифонта преподобного, книга 4, гл. 6; цит. по: [Сахаров 1879: 113-114]). Чичиков также тих, угодлив, возлюблен учителем и повытчиком, ненавидит «мзды» (*«это наш долг, наша обязанность, без всяких возмездий мы должны сделать»*); *«честность и неподкупность его были неодолимы»*), подает *«руку и вдовице беспомощной»*, и седины почитает.

По мнению Ю.Д. Нечипоренко, Чичиков в первом томе воспроизводит ярмарочный хронотоп «Сорочинской ярмарки», запуская «взаимообмен ресурсами» людского и «иногo» миров [Нечипоренко 2000: 389]. Это наделяет отчетливым инфернальным подтекстом описанные С.Е. Тихоновым приемы, с помощью которых оборотень Чичиков «влезает в душу» каждому потенциальному продавцу мертвых душ или просто полезному человеку: наблюдение – расспрашивание – похвала с завышением статуса партнера и занижением своего – описание драматизма своей судьбы с целью вызвать сострадание – наблюдение за собеседником – предложение совместного действия (см.: [Тихонов: 2005: 62-66]. Ср. наблюдение Ю.В. Манна о том, что если в сделке с Маниловым последний выражается иносказательно, а Чичиков достаточно прямо, то в сделке с Собакевичем роли меняются [Манн 1984: 160-161]).

А.Х. Гольденберг показывает, что интерес Чичикова в начале первого тома к эпидемиям в губернии отражает народные представления о них как о вторжении иногo мира. Отсюда табу на их имена, заменяемые словами «гостья» и «гостыца».



Исследователь обращает внимание на черты обрядового поведения Чичикова. «Смотр», который подвыпивший герой намерен устроить купленным крестьянам-покойникам, подобен обрядовой «окличке» мертвых в «Великий четверг». Реплика Чичикова: *«Эх, русский народец! Не любит умирать своей смертью»* — намек на потенциальную «нечистоту» покойников (см.: [Гольденберг 2012: 142-143]). В этой связи следует привести наблюдение Е.Ю. Полтавец о том, что в сцене фантазирования Чичиковым в VII главе судеб купленных им крестьян присутствуют реминисценции картины оживления мертвых душ в Апокалипсисе (см.: [Полтавец 1998в: 114]):

*«И увидел я мертвых, малых и великих, стоящих перед Богом, и книги раскрыты были... и судимы были мертвые, по написанному в книгах, сообразно с делами своими»* (Откровение, 20, 12).

Очевидно также, что своей ролью всеобщего (в подтексте — общерусского и всемирного) совращения Чичиков наследует Хлестакову. Неслучайно одним из поводов общегородского страха перед Чичиковым в XI главе становится версия о его «ревизорстве» [VI; 193-196]. Д.С. Мережковский справедливо отмечает сходство «общемировой символики «бездельного» города в «Ревизоре» и в заключительных главах первого тома «Мертвых душ» — что и наделяет Хлестакова и Чичикова соответствующей ролью «отца лжи», плетущего «свою вечную, всемирную “сплетню”» (см.: [Мережковский 1991: 215-216, 239-240]; ср.: [Полтавец 1998в: 118]). Характерно, что, как и безумная вера в «ревизорство» Хлестакова, так и выдумывание мнимых грехов в страхе перед «ревизором» — Чичиковым, чиновники объясняют проделками черта, против которого «невозможно устоять».

В то же время Е.А. Смирнова отмечает в апокалиптических «пророчествах» финальных глав первого тома поэмы Гоголя следы именно русской рецепции библейской эсхатологии. А именно — реминисценции «Повести временных лет». Особенно отчетливы они в описании суеверий, которые, наряду с другими грехами, вызывающими «казни божии»:

*«... се бо не поганьски ли живемь, въ стречю верующе? Аще бо кто усрящет кто чернорисца, то възвращается, или единець, или свинью; то не погански ли есть се? Се бо по дьяволу научению кобь сию держать; друзии же и чиханию веруют, еже бывает на здравие главе» (цит. по: [Смирнова 1987: 39].*

Ср. в первом томе «Мертвых душ»:

*«Странные люди эти господа чиновники, а за ними и все прочие звания: ведь очень хорошо знали, что Ноздрев лгун, что ему нельзя верить ни в одном слове... а между тем именно прибегнули к нему. Поди ты, сладь с человеком! не верит в бога, а верит, что если почешется переносье, то непременно умрет <... > Всю жизнь не ставит в грош докторов, а кончится тем, что обратится наконец к бабе, которая лечит зашептываньями и заплевками...» [VI: 207].*

Между тем, в финальной главе первого тома поэмы сам Гоголь, рассказав биографию Чичикова и подоплеку его скупки мертвых душ, фактически удостоверяет вторичный, служебный характер эсхатологической ипостаси Чичикова в его жизненном пути:

*«... есть страсти, которых избранье не от человека. Уже родились они с ним в минуту рождения его в свет, и не дано ему сил отклониться от них. Высшими начертаньями они ведутся, и есть в них что-то вечно зовущее, не умолкающее во всю жизнь. Земное великое поприще суждено совершить им: всё равно, в мрачном ли образе или пронестись светлым явлением, возрадующим мир, – одинаково вызваны они для неведомого человеком блага. И, может быть, в сем же самом Чичикове страсть, его влекущая, уже не от него, и в холодном его существовании заключено то, что потом повергнет в прах и на колени человека пред мудростью небес. И еще тайна, почему сей образ предстал в ныне являющейся на свет поэме» [VI; 242].*

Очевидно, что Чичиков не является маской вступившего в мир нечистого – как это происходит в «Вечере накануне Ивана Купала», где последний скрывается под маской Басаврюка, и автор сбрасывает ее лишь в послесловии. Чичиков же, как косвенно открывается автором в заключительной главе I тома, осужден на то,

чтобы сначала опуститься на низшую ступени душевного падения, на которой его проделки оказываются *подобны* ухищрениям нечистого – ловца человеческих душ. И именно это падение оказывается необходимым условием дальнейшего пути героя к духовным вершинам.

Как показал в своей книге А.Х. Гольденберг, элементы облика, поведения и биографии Чичикова в равной степени соответствуют биографии не только сатаны, но и апостола Павла – то есть являют модель т. н. «кризисного жития», где духовному взлету предшествует грешный путь и обращение на низшей ступени падения. Схожую функцию символической инсценировки финала библейской истории играют, по мнению исследователя, присутствующие в первом томе поэмы библейские мотивы «Страшного суда», «антихриста», «лжепророка», «пагубного Вавилона», «казней божьих», «Гога и Магога» (губернатор и вице-губернатор) (см.: [Гольденберг 2012: 134-140, 143, 159-171]).

С этим, по сути, солидарен В.Ш. Кривонос, показывающий, что история Чичикова в первом томе поэмы – это ряд падений как «временных смертей», то есть потенциальных инициаций (см.: [Кривонос 2008: 33-34]).

Литературной моделью «кризисно-житийного» пути Чичикова как смерти ради спасения становится особый вид плутовского романа – барочная пикареска, чей герой («пикаро», плут) движется по синусоиде умирания / воскресания. В «барочно-трагическом» XVII веке в пикареске земная жизнь предстает в эсхатологической перспективе, что делает жизнь пикаро тернистым путем к исправлению. А поскольку земной мир предстает преисподней, исправление становится воскрешением из мертвых. Надежда на переустройство мира либо бегство от него задает мотив земного рая, вводя в пикареску элементы утопии. Приближение к ней либо встреча с отшельником знаменуют нравственное пробуждение героя (см.: [Гольденберг 2012: 126-134]; ср.: [Егоров 1978: 31-32, 34]; [Манн 1978: 296]). В то же время именно житийный смысловой пласт делает неудачи плутовского блуждания Чичикова креативными («спасительными»).

Строгая система «переезда» Чичикова из главы в главу (от одного помещика к другому), как известно, дважды подряд нарушается дорожной путаницей, в результате которой он случайно попадает сначала к Коробочке, а затем к Ноздреву (см.: [Манн 1978: 288-289]). Впоследствии именно они «ославят» Чичикова – нарушив его плутовские планы и вынудив к бегству из города. Но это и ведет его к духовному пробуждению – уже в новом, лучшем мире второго тома поэмы. Значит, ипостась нечистого – финальная ступень его падения в рамках «кризисного» жития как единственного условия разворота на пути «вверх».

Поэтому Е.А. Смирнова, оценивая упомянутые выше пророчества, обоснованно обращает внимание на то, что в обоих томах «Мертвых душ» слухи об антихристе, вырастающие из обсуждений скупки Чичиковым мертвых душ, носят подчеркнуто комический характер (см.: [Смирнова 1987: 43]). В первом томе:

*«Купцы <...> совершенно верили предсказанию одного пророка, уже три года сидевшего в остроге; пророк пришел неизвестно откуда в лаптях и нагольном тулупе, страшно отзывавшемся тухлой рыбой, и возвестил, что Наполеон есть антихрист и держится на каменной цепи, за шестью стенами и семью морями, но после разорвет цепь и овладеет всем миром» [VI; 206].*

Ср. во втором томе:

*«В одной части губернии оказался голод <...> В другой части губернии расшевелились раскольники. Кто-то пропустил между ними, что народился антихрист, который и мертвым не дает покоя, скупая какие<-то> мертвые души. Каялись и грешили и, под видом изловить антихриста, ужокошили не-антихристов» [VII; 118].*

Это говорит о том, что «эсхатологическая» ипостась Чичикова выступает не естественным, а *ролью*. И роль эта парадоксальным образом оказывается в первую очередь необходима для духовного воскрешения самого Чичикова, которому был сужден для этого путь по всем трем томам поэмы. Как же «инфернальная» роль Чичикова соотнесена с эпической проблематикой «Мертвых душ» и ее не

условной, но безусловной эсхатологической перспективой?

### III.3 Жизнетворные значения эсхатологии первого тома «Мертвых душ»

Жанр поэмы, предполагающий эпический характер проблематики «Мертвых душ», делает предметом ее рассмотрения судьбу не просто человека, но народа в целом (см. подр.: [Манн 1978: 274-353]). Уточняет характер «общенародной» проблематики «Мертвых душ» признание самого Гоголя о том, что целью поэмы было – изобразить те пороки и добродетели современного человека, которые в русском характере проявились глубже, чем в характере других народов: *«высокое и низкое русской природы [...] достоинства и недостатки наши»* [VIII; 443]. В задуманной автором трехтомной структуре поэмы, ориентированной на «Божественную Комедию» Данте, «Адом» (то есть обиталищем пороков) очевидно выступал первый том «Мертвых душ». А воплощениями этих грехов, соответственно, – пять помещиков, последовательно объезжаемых Чичиковым. Е.А. Смирнова справедливо полагает, что «народ» понимается в поэме Гоголя не в значении «социальных низов», на чем настаивал, например, Г.А. Гуковский [Гуковский 1959: 57], но нации в целом, мысля ее субъектом нравственного преображения (см.: [Смирнова 1987: 20-26]). Во многом это развивало линию «романтизма» 1820-1830-х годов, ориентирующуюся на отражение духа народа (в противовес безликому «разуму» классицизма). При этом если противоречия между народами выводились романтиками из противоречий их национального духа, то противоречия между людьми – из их *«душ»*.

Соответственно, в первом томе поэмы этот духовный и общенациональный (а не социальный) негатив воплощают пять помещиков, последовательно объезжаемые Чичиковым, – как в «Ревизоре» именно человеческие, а не государственно-бюрократические пороки воплощали городские чиновники. Суммарное значение их «порочности», объективно вытекающее из заглавия поэмы, косвенно проясняет приведенный выше фрагмент из письма «Предметы для лирического поэта в нынешнее время». В самом первом томе поэмы такое

превращение человеческой «души» в «плоть» обобщено в фигуре Собакевича:

*«Казалось, в этом теле совсем не было души, или она у него была, но вовсе не там, где следует, а, как у бессмертного Кощея, где-то за горами и скрыта такую толстою скорлупою, что все, что ни ворочалось на дне ее, не производило никакого впечатления на поверхности» [VI; 101].*

Именно это омертвление душ и становится в первом томе «Мертвых душ» не только безусловной, но и всеобщей катастрофой, знаменем «конца света», который и является фактическим стержнем эпической проблематики поэмы. (О системе ее художественных сигналов в первом томе поэмы см. подробно: [Манн 1978: 274-353]). Если для Чичикова inferнальная ипостась «улавливателя душ» – необходимая, но временная, то возможной она становится, как и в «Ревизоре», благодаря самим обитателям губернии, постепенно теряющим свои духовные начала.

Как показывает в своей монографии Е.А. Смирнова, сама морфология чичиковского пути в первом томе «Мертвых душ» и символика его рубежей «вырастает» из первой части поэмы Данте (см.: [Смирнова: 1987: 60-78]). Так, дом Манилова, посещаемого первым (что подразумевает наименьшую греховность в сравнении с остальными помещиками), – единственный из всех расположен на возвышении:

*«Дом господский стоял одиночкой на юру, то есть на возвышении <...> покатость горы, на которой он стоял, была одета подстриженным дерном <...> две-три клумбы... пониже пруд...» [VI; 22].*

Это соотносит жилище Манилова с Лимбом – фактическим преддверьем Ада, где еще нет настоящих грешников – «высокий замок» на холме со «свежим садом», вокруг которого «бежал приветливый родник» [«Ад», IV; 106–108; 115–119]. Роднит хронотоп Манилова с Лимбом и сумеречный свет: «... день был не то ясный, не то мрачный, а какого-то светло-серого цвета...», – продолжаемый господствующим цветом / колоритом всего маниловского мира. Кабинет Манилова «обращен окном на синевший лес»; «стены были выкрашены какой-то

*голубенькой краской, в роде серенькой»; «Поодаль <...> темнел каким-то скучно-синеватым цветом сосновый лес». На его жене — «капот бледного цвета» [VI; 23–32]. Сам Лимб освещает «огонь, под полушарьем тьмы горящий» [«Ад», IV; 69] – это, по сути, сумерки, предваряющие царство вечной ночи и углубляющейся бездны последующих кругов.*

В «бездну» как таковую (в прямом, физическом смысле слова) Чичиков углубляется, начиная со своего «полнощного» приезда Коробочке, перед домом которой герой впервые был выброшен из брички в *грязь*. Реплика Коробочки: «*В какое это время вас бог принес... Сумятица и вьюга такая...*» [VI; 45], – соотносится с картинами второго и третьего кругов «Ада», где не только нарастают темы мрака и бури, но и слышится лай Цербера. О Чичикове собаки Коробочки «*доложили... так звонко, что он поднес пальцы к ушам своим*» [VI; 43].

Еще глубже в *грязь* герой опускается у Ноздрева: «*Сначала они было береглись и переступали осторожно, но потом, увидя, что это ни к чему не служит, брели прямо, не разбирая, где большая, а где меньшая грязь*» [VI, 74].

В доме Плюшкина бездна символически обобщается в виде «гравюра» с изображением тонущих коней, а «*бледное отражение чувства*» на лице самого Плюшкина сравнивается автором с последним появлением утопающего:

*«...Но напрасно обрадовавшиеся братья и сестры кидают с берега веревку и ждут, не мелькнет ли вновь спина или утомленные бореньем руки, — появление было последнее. Глухо всё, и еще страшнее и пустынное становится после того затихнувшая поверхность безответной стихии»* [VI; 126].

Возвращение Чичикова в город подобно погружению в «яму»: «*...бричка, сделавши порядочный скачок, опустилась, как будто в яму, в ворота гостиницы...*» [VI; 131].

Ср. фрагмент биографии Чичикова: «*Потом сорока (бричка) бултыхнула вместе с тележкой в яму, которою начинался узкий переулок, весь стремившийся вниз и запруженный грязью...*» [VI; 225]. Общую картину сумеречного города,

когда: «...Тень со светом перемешалась совершенно, и ... усы у стоявшего на часах солдата казались на лбу и гораздо выше глаз...» [VI; 130] – то есть представляли рогами, – Е.А. Смирнова уподобляет переходу из Верхнего ада в Нижний, открывающийся городом Дит [«Ад», IX; 37–38; 49–51]<sup>9</sup>.

Это, однако, кардинально разворачивает эсхатологические значения первого тома «Мертвых душ» в сравнении с предыдущими произведениями и циклами – в том числе «Ревизором», непосредственно предшествующим поэме как мотивно, так и структурно. Как показывает, в частности, С.И. Монахов «медвежьи углы» помещиков первого тома (и прежде всего Коробочки) наделены чертами идиллии Товстогубов в «Старосветских помещиках». Приметой идиллии является то, что выезд Коробочки в город – событие экстраординарное, обусловленное формажором приезда и предложения Чичикова, который, по законам той же идиллии, — непрошенный гость (см.: [Монахов 2007: 27-30]). Идиллическим является и почти атемпоральный характер жизни в каждом из пяти посещаемых Чичиковым имений (восходящий к сказочно-мифологическим локусам волшебников и бесов – см.: [Музалевский 2000: 40-45]).

Но если в сентименталистской смысловой «экспозиции» «Старосветских помещиков» замкнутая на себе поместная жизнь являла собою духовную гармонию, а цивилизация, воплощенная в Петербурге, – «эсхатологическую» угрозу ей, то в первом томе «Мертвых душ» эти значения уже окончательно и открыто меняются на обратные. Возрастающая от одного помещика в другому

---

<sup>9</sup> О дантовских аллюзиях в первом томе «Мертвых душ» см. также: [Гольденберг 2012: 172-187]; ср. наблюдения Е.Ю. Полтавец [Полтавец 1998б: 78; 1998в: 120] о том, что 11 глав первого тома поэмы кратны 33-м песням каждой из частей «Божественной Комедии»; а многократно отмечаемые климатические анахронизмы в первом томе «Мертвых душ» могут быть связаны в том числе и с тем, что в аду время года не имеет значения. О подспудных значениях мира первого тома «Мертвых душ» как «того света» говорит и наблюдение А.Х. Гольденберга [Гольденберг 2012: 23-24] о фольклорной символике предложения Коробочки почесать Чичикову пятки перед сном, без чего не мог заснуть ее покойный муж. Пятки чешут покойникам, за которого она Чичикова и принимает – не делая разницы между усопшим мужем и «живым» Чичиковым. Значит, она живет в «инишнем» мире, принимая за его обитателей всех, кого видит.



замкнутость в себе (душевная) и своем поместье (социально-территориальная), то есть растущее «отъединение» от мира (а в гоголевском понимании – общества и государства), есть главное следствие растущего «омертвения души» (сопровождаемого, в том числе движением человеческого и животного начал навстречу друг другу (см. об этом: [Манн 1978: 306]). Если Манилов мечтает о дружбе, то Плюшкин полностью рвет связи с человечеством, становясь «прорехой» на нем (см.: [Слюсарь 1987: 105-106]; [Смирнова 1987: 9]; [Ивинский 1997: 14]).

«Конец света», таким образом, – это не вытеснение старосветских локусов цивилизацией, а наоборот, их отпадение от имперской цивилизации в результате замыкания в себе. Выход же из замкнутого локуса и возврат к людям и цивилизации, оказываются, тем самым, путем к спасению – как это затем и прокламируется Гоголем в «Переписке».

В то же время в первом томе поэмы фактически снимается заданная «Старосветскими помещиками» оппозиция России («земли») Петербургу, который утрачивает оба противоположных значения, присущих ему в «Ревизоре»: верховного центра «идеальной» имперской цивилизации, карающего периферию за отход от этого «идеала», – и «химерического» антимира – источника эсхатологической угрозы той же периферии, то бишь России как таковой. Тем самым снимается и заданное «Старосветскими помещиками» и частично остающееся в «Ревизоре» негативное значение имперской («петербургской») истории.

На первый взгляд, этому противоречит облик Петербурга в «Повести о капитане Копейкине», который в целом повторяет апокалиптическую атрибутику столицы, описанную в предыдущих главах. Е.А. Смирнова видит ключевым прообразом столицы, явившейся в рассказе почтмейстера, библейский Вавилон – «красу царств» (Исайя, гл. 13, ст. 19), «величественный» [Даниил, гл. 4, ст. 30], «великий» [Откровение св. Иоанна, гл. 16, ст. 19], а в целом – космополитическое средоточие греха, терпящее в итоге ужасную кару (см.: [Смирнова 1987: 62]). На

вавилонское смешение языков [Бытие, гл. 11, ст. 9] указывает нагромождение различных (часто восточных) фактур:

*«... ковры – Персия целиком»; «...чтобы не толкнуть локтем <...> какую-нибудь Америку или Индию...»; «...на тротуаре, видит, идет какая-то стройная англичанка...»; «...повар там <...> француз с открытой физиогномией, белье на нем голландское...» [VI; 200–203].*

Ср. отрывок из письма Гоголя приблизительно того же времени, что и «Повесть...»:

*«Хотя при <...> мысли о Петербурге, мороз проходит по моей коже <...> но хотелось бы мне сильно прокатиться по железной дороге и услышать это смешение слов и речей нашего вавилонского народонаселения...» [XI; 181].*

Вавилонский подтекст Петербурга фактически переходит в текст в описании столичных мостов, которые *«...висят эдаким чортом, можете представить себе, без всякого, то-есть, прикосновения, – словом, Семирамида, судырь, да и полно!»* [VI; 200].

Однако история Копейкина находится в том же эмоционально-смысловом диапазоне праздных городских фантазий о Чичикове, что и предположения о его «ревизорстве», а равно слухи о народившемся антихристе. И обе версии доказывают обратное «от противного»: при всем подобии Хлестакову, Чичиков не только не чиновник из Петербурга, но и никак со столицей не связан (см.: [Маркович 1988: 178-179]). Более того, рассказчик специально оговаривает, что город, в котором происходят описанные события располагался *«не в глуши, а невдалеке от обеих столиц»*. Тем самым, снимается заданная «Петербуржскими записками...» и развернутая в «Петербуржских повестях» оппозиция «русской» Москвы и «нерусского» Петербурга, который уже не вершина и не антипод русского мира, – а просто точка на карте.

Все это говорит о том, что эсхатологические смыслы «Старосветских помещиков», как и «Ревизора», выступают в первом томе «Мертвых душ» неявными цитатами и подвергаются радикальному переосмыслению. Чичиков –

не пришелец из Ада в мир, поскольку тот уже стал земной «преисподней» в результате всеобщего душевного омертвления и отпадения от целого. В «роли» антихриста он лишь являет миру зеркало его «эсхатологического» нисхождения. Но как будущее возрождение Чичикова на нижней точке его падения (принятия атрибутики нечистого) соотносится с возрождением русского мира поэмы в целом?

Дантовская «морфология» первого тома, очевидно, и дала основания большинству гоголеведов, начиная с Андрея Белого, считать каждого следующего из объезжаемых Чичиковым помещиков первого тома «мертвее» предыдущего [Андрей Белый 1934: 103]. Очевидно, такая «вертикальная» шкала порока предполагает некий единый критерий в его оценке, заданный фабулой. Им является странное, на первый взгляд, предложение Чичикова о продаже «душ». Легко предположить, что мера зла и добра в каждом из пяти помещиков первого тома поэмы определяется их реакцией на это предложение.

В работе Л.В. Жаравиной убедительно и наглядно показана однотипность, «изоморфность» крестьян каждого из пяти помещиков своему патрону (см.: [Жаравина 1981: 159-166]). Такая совершенная слитность мира каждого владельца (включая крепостных) с ним самим, – идеальный образ крепостного права для Гоголя 1840-х годов, а также заявленное им в 1840-е годы барочное тождество социального мира душевному позволила А.И. Иваницкому предположить, что если сами помещики воплощают русский мир в первом томе поэмы, то под скупаемыми Чичиковым мертвыми душами, которые числятся живыми, подразумеваются *душевные свойства* этих людей. Когда-то они были присущи им, но умирают постепенно и почти неощутимо для их обладателей – что и превращает последних в бездуховную плоть (см.: [Иваницкий 2010: 161-170]; ср.: [Иваницкий 2012: 113-120]).

С одной стороны, единый критерий и его смысловая подоплека делает вполне объяснимой «верхнюю» позицию Манилова – единственного, кто отдает Чичикову своих умерших крестьян даром, то есть не совершающего греха

продажи своего «душевного добра». В то же время Коробочка и особенно Собакевич, как не раз отмечалось, скарены и весьма боятся продешевить в сделке о «мертвых душах» (см.: [Манн 1978: 163]; ср.: [А.С. Смирнов 1999: 9-10]).

С другой стороны, дальнейшие моральные соотношения помещиков неоднозначны – так, хозяйственный Собакевич во многих отношениях превосходит и Манилова, и Ноздрева. Ключ к их взаимному соотношению дают наблюдения Р.П. Шагиняна [Шагинян 1968: 43], Д.П. Ивинского [Ивинский 1997: 13], Е.Ю. Полтавец [Полтавец 1998б: 84], о том, что в смысловом плане Чичиков движется от помещика к помещику не только сверху вниз, но что и сам порядок объезжаемых Чичиковым помещиков представляет собою шахматную смену «идеалистов» и «прагматиков» (терминология Д.П. Ивинского). Это, соответственно, Манилов с Ноздревым и Коробочка с Собакевичем. По сути, перед нами оппозиция душевных «скупцов» и душевных «расточителей», углубляющая приемство дантовскому Аду, где скупцы и расточители помещены в один и тот же седьмой круг и обречены равному наказанию – бесцельному перетаскиванию камней.

Как прослеживает А.А. Слюсарь, «скупцы» и «расточители» в первом томе поэмы исходно наделены общим признаком погружения в мнимую действительность (см.: [Слюсарь 1987: 106-107]). Для Манилова и Ноздрева это, соответственно, строящийся через реку мост и купленный приказчиком лес и т. д. В то же время Коробочка едет в город узнавать рыночные цены на мертвые души, – а Собакевич перечисляет Чичикову достоинства своих умерших крестьян, забывая, что их больше нет.

Очевидно именно эту связку «скупцов» и «расточителей» пластически иновыражает фантазируемый Чичиковым в первой главе пространственно-временной оборот земных благ между «толстыми» и «тоненькими», который Ю.В. Манн справедливо видит одной из неявных образно-смысловых доминант первого тома (см.: [Манн 1978: 160-161]):

*«...тоненькие только числятся и виляют туда-сюда. Их существование как-*

*то слишком легко и совсем ненадежно. Толстые же ... если сядут где, то... надежно и крепко, так что скорее место затрещит и угнется под ними, а уж они не слетят. У тоненького в три года не остается ни одной души, не заложенной в ломбард; у толстого глядь — и явился где-нибудь в конце города дом... потом и село со всеми угодьями. Наконец, толстый послуживши Богу и Государю, оставляет службу, перебирается в деревню и делается помещиком... А после него опять тоненькие наследники спускают, по русскому обычаю, на курьерских все отцовское добро» [VI; 11].*

Плюшкин утверждает фундаментальное тождество душевной скупости и расточительства: он не просто венчает, но синтезирует их линии, поскольку скупость, возведенная им в ранг идеала, ведет не к обогащению, а к разорению. Если для Коробочки и Собакевича деньги, золото – непреложная часть общего хозяйственного круговорота, то для Плюшкина это предмет сладострастного поклонения, который при получении всякий раз изымается из жизненного круговорота навечно. Именно так это происходит с деньгами, полученными от Чичикова, которые Плюшкин –

*«...принял в обе руки и понес их к бюро с такою же осторожностью, как будто бы нес какую-нибудь жидкость, ежеминутно боясь расхлестать ее. Подошедши к бюро, он... уложил тоже чрезвычайно осторожно в один из ящичков, где, верно, им суждено быть погребенными до тех пор, покамест отец Карп и отец Поликарп... не погребут его самого...» [VI; 129].*

Каждый следующий помещик являет перспективу падения своего духовного предшественника: «расточитель» Ноздрев для «расточителя» Манилова, «скупец» Собакевич для «скупой» Коробочки; Плюшкин сводя в себе ущербность духовной скупости и расточительства являет перспективу их общего краха. А.А. Слюсарь отмечает в этой связи, что если у Манилова нет своего «задора» (страсти), то у последующих помещиков они становятся отрицательной величиной (см.: [Слюсарь 1987: 105-106]). Плюшкинский же «задор» скупости оборачивается своей противоположностью – разорением.

Если логика и морфология духовного «нисхождения» от одного помещика к другому в первом томе «Мертвых душ» бесспорна, то его итог оказывается на поверку парадоксальным. Многократно и обоснованно констатировалось в гоголеведении, что Плюшкин, по целому ряду признаков, – не худший, а лучший среди «контрагентов» Чичикова, продающих ему «мертвые души».

Во-первых, он единственный из помещиков первого тома, кто наделен не просто *биографией* – ее элементы прочитываются в описаниях и Манилова и Ноздрева – но эволюцией характера со сменой жизненных возрастов [VI; 117-120]. По точной оценке Ю.В. Манна, другие помещики «выпущены из рук природы готовыми», что отчасти придает им облик кукол и автоматов (см.: [Манн 1978: 164, 310]).

Во-вторых, он богаче всех предшествующих партнеров Чичикова вместе взятых: у него *«тысяча с лишком душ»* [VI; 117], что в свете заданной в поэме системе символического тождества социального и душевного мира означает наибольшее богатство последнего.

В-третьих, он – единственный, кто продает Чичикову не только *мертвых*, но и *беглых* крестьян (см.: [Иваницкий 2010: 167]). Только на лице Плюшкина, пусть на мгновение, появляется проблеск человеческого чувства и именно при воспоминании о молодости, то есть о *прошлом* и о *себе – прошлом*:

*«“Как же, уж такой знакомый! в школе были приятели”. И на этом деревянном лице вдруг скользнул какой-то теплый луч, выразилось не чувство, а какое-то бледное отражение чувства...»* [VI; 126].

И только в связи с ним Гоголь регулярно использует интроспекцию – выявляя его внутренний мир (см.: [Манн 1978: 314-320]). Интересны в этой связи наблюдения В.Н. Топорова о близком подобии судьбы Плюшкина, оставленного / брошенного дочерью отца, – судьбе Самсона Вырина (см.: [Топоров 1995: 80]). Это и обосновывает надежду на его духовное воскрешение в третьем томе поэмы, которое Гоголь предрекает в «Переписке» (см. подробнее: [Есаулов 1995: 78-79]; [Воропаев 2002: 12-13]).

В-четвертых, именно в связи с Плюшкиным, по наблюдениям Е.Ю. Полтавец, впервые в первом томе поэмы начинает звучать церковная тема. В его имени, в отличие от предшественников, две церкви. Закрывающее главу о Плюшкине лирическое отступление о русском слове начинается с «несметного множества церквей, рассыпанных по лицу святой и благочестивой Руси». На радостях от предложения Чичикова только Плюшкин поминает «святителей», предлагает Чичикову в качестве угощения *пасхальный* кулич; он намерен завещать Чичикову часы по духовной и прощается с ним словами «*Да благословит вас Бог!*». Мавре же он грозит Страшным судом, который, тем самым, присутствует в его сознании (см.: [Полтавец 1998б: 86; 1998в: 112-113]).

Более того, само «ничтожество» Плюшкина (телесное, духовное и социальное) парадоксально оказывается источником и каналом возвышения! С одной стороны, собирание Плюшкиным ненужных вещей (огромная мусорная куча в центре комнаты, годами хранящийся сухарь и пр.) как будто бы выворачивает наизнанку поучение Христа в Евангелии от Матфея «*Не собирайте себе сокровищ на земле, где моль и ржа истребляют, но собирайте себе сокровища на небе...*» [Мф., 6: 19-21]. С другой стороны, как показывает в своей работе Е.Е. Завьялова, собирание Плюшкиным хлама (по сути, мусора) отражает максимально значимую для Гоголя мысль Г. Сковороды о том, что Бог всегда имеет свою тень и должен непременно опираться своим подножием на пустошь и тлен. «Мусор» Плюшкина в этом контексте противостоит с одной стороны, стерильной чистоте Чичикова, чье жилище и тело имеет вид «*чистоты и опрятности необыкновенной*» (они полярно противостоят как «пеломания» и «пелофобия»), а с другой стороны, – ухоженному и богатому имению Собакевича (см.: [Завьялова 2008: 16-23]). По определению Е. Полтавец, Плюшкин, по сути, безотчетный аскет, и для вступления на верный путь ему нужен лишь *переворот* [Полтавец 1998в: 112-113].

Показательно, что мотив мусора в первом томе нарастает от одного помещика к другому. У Манилова мы видим горки золы, выбиваемой им из

трубок; у Коробочки Чичикову везде и постоянно досаждают перья; на столе Ноздрева — табачная зола и «хлебные крохи» на скатерти. Следовательно, мусор, с одной стороны, сопровождает (пронизывает) душевное омертвление героев, а с другой стороны, достигнув кульминации (духовной *смерти* героя) является залогом его воскрешения (См. также работу М.М. Валенцовой о славянских фольклорных традициях, согласно которым сор в доме нельзя мести в первые сорок дней после смерти, поскольку это ритуальный двойник умершего [Валенцова 1995: 269]).

Этой логике «реверса» на низшей точке падения соответствует и имение Плюшкина. Как неоднократно отмечалось, из всех медвежьих углов первого тома «Мертвых душ» только запущенный сад Плюшкина производит отрадное впечатление на рассказчика (см.: [Манн 1978: 314-320]; ср.: [Смирнова 1987: 66-69]):

*«... всё было как-то пустынно- хорошо, как не выдумать ни природе, ни искусству, но... только... когда по нагроможденному, часто без толку, труду человека пройдет окончательным резцом своим природа, облегчит тяжелые массы, уничтожит грубоощутительную правильность и нищенские прорехи, сквозь которые проглядывает нескрытый, нагой план, и даст чудную теплоту всему, что создано в хладе размеренной чистоты и опрятности» [VI; 113].*

Это впечатление неслучайно: по все той же модели дантовского Ада, локус Плюшкина, низшая точка бездны первого тома поэмы, оказывается воронкой выхода — *«... в зияющий просвет; / И здесь мы вышли вновь узреть светила»* [«Ад», XXXIV, 138–139]. По наблюдениям Ю.Н. Ковалевой (см.: [Ковалева 2000: 52]; ср.: [Полтавец 1998в: 111]), именно после VI главы пейзаж первого тома поэмы стремительно расширяется и светлеет, достигая кульминации к финалу, когда Чичиков бежит из города: *«... только небо над головою, да легкие тучи, да продирающийся месяц одни кажутся недвижимы»* [VI; 246]. А омываемая морем гора Дантова Чистилища «возрождается» в горном пейзаже — экспозиции второго тома «Мертвых душ», где подножие горы также окаймлено водой.



Таким образом, постепенное и всеобщее духовное омертвление русского мира в первом томе «Мертвых душ» (суммируемое Плюшкиным и имеющее безусловно эсхатологическое измерение утвердившейся на земле преисподней) оказывается единственным и необходимым условием его *воскрешения*. Эсхатология впервые у Гоголя становится в первом томе поэмы не окончательной, а промежуточной ступенью духовного движения – как затем Гоголь объяснит в «Переписке» сожжение второго тома «Мертвых душ»: «*”Не оживет, аще не умрет”*, *говорит апостол*» [VIII; 297].

Что же и каким образом должно воскреснуть через смерть в «Мертвых душах»?

#### **III.4 Идеал вечного и всеобщего движения / полета в первом томе «Мертвых душ»**

Как показано в работах Л.В. Жаравиной и А.С. Смирнова (см.: [Жаравина 1996: 159-161, 170]; [Смирнов 1999: 82-84]; ср.: [Гурвич 1976: 16-17]), в изображении каждого из героев первого тома «Мертвых душ» (отчасти подобно героям «Ревизора») Гоголь выделяет два плана. Первый – это исконно заложенное в человеке его родовой и национальной природой, то есть существующее потенциально. Второй – это актуальное состояние, представляющее собою искажение человеческого естества, в силу забвения человеком своего назначения на земле. По сути, герои первого тома – это пародии тех или иных прекрасных («идеальных») качеств: Манилов – тяги к невыразимому; Собакевич – богатырской крепости; Ноздрев «широких черт человека величавого», которые Гоголь ищет и находит в поэзии Языкова. А внутренне «обтекаемый» Чичиков – возможная пародия пушкинской всеобъемлющей всеобщности, уравновешенности противоположностей и «всеотзывчивости». Таким образом, карикатурность выступает у Гоголя в первом томе поэмы оборотной стороной идеальности, и именно поэтому помещики, как чиновники «Ревизора», важны Гоголю не как социальные типажи, а как воплощения тех или иных черт русского

характера в целом. Неслучайно многие купленные крестьяне, особенно бежавшие от помещика Плюшкина, своей широтой подобны помещику Ноздреву.

Л.В. Жаравина видит корни такой многоуровневости фигур «Мертвых душ» в христианской метафизике, где идеальный (божественный) первообраз человека не тождествен его искаженному явлению. Дело Высшего Судии – истребить в человеке плевелы и оставить пшеницу, которые, как сказано в Евангелии, до времени растут вместе (Мф. 13; 24-30) (см.: [Жаравина 1996: 170]). И здесь исследователь также усматривает прямые идейные параллели «Мертвых душ» и «Переписки». Стремясь воплотить в первом томе поэмы не столько самого прекрасного человека, сколько *пути* к прекрасному, не столько героя добродетелей, сколько героя недостатков, освобождающегося от них, Гоголь уловил состояние *переходности* так, как он увидел его в картине А.А. Иванова «Явление Христа народу» в статье «Исторический живописец Иванов»: новая вера вошла в сознание людей, но еще не вытеснила окончательно законов Отцов.

А.С. Смирнов возводит такой гоголевский подход к характеру к Г. Сковороде, для которого новый человек – это «энтелехия» старого и составляет цель жизни последнего (см. [Смирнов 1999: 84]; об этом см. также: [Эрн 1912: 264]). Но важно при этом, что Гоголь верит во взаимно коррелированные индивидуальное и общенациональное возрождение. Это основывалось в том числе и на 1812 годе, о котором в первом томе поэмы напоминает многое: портрет Багратиона, история капитана Копейкина, временная привязка событий к недавней войне и др. (см.: [Смирнова 1987: 29-32]). Собственно, этот художественный принцип первого тома «Мертвых душ» и был выражен Гоголем в «Переписке»: *«в урде почувствовать идеал того, чего карикатурой стал урод»*.

Важно тут соображение В.А. Воропаева о том, что герои первого тома «Мертвых душ» духовно мертвы не вполне (см.: [Воропаев 2002: 12]). Значит, возродиться должен не один Плюшкин. С учетом того, что один «расточитель» – перспектива и проекция движения другого «расточителя», а «скупец» – «скупца», ясно, что внутренним источником «задора» героя является не только его

собственное «высшее “я”», но и его психологический аналог. Следовательно, Плюшкин (синтезирующий купцов и расточителей) не столько представляет альтернативную другим помещикам модель возрождения, сколько суммирует общее движение их (и русского мира первого тома поэмы) к возрождению через смерть ветхой оболочки (см. об этом подробнее: [Жаравина 1996: 161]). Это и задает эпический масштаб «Мертвых душ».

Не раз отмечалось, что предметом возрождения дремлющего идеала в человеке первого тома «Мертвых душ» выступает *богатырство*. Его мотив в первом томе «Мертвых душ» – сквозной: начиная с упоминания в I главе о «нынешнем времени», «...когда и на Руси начинают уже выводиться богатыри» [VI; 17], до апофеоза в финальной главе «Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройтись ему?..» [VI; 221] (см., напр.: [Смирнова 1987: 29]).

Показ всей нации в совокупности ее пороков и добродетелей и в перспективе движения от первых ко вторым предполагал связь героического прошлого и визионерски прозреваемого будущего. Соединение в богатырстве предания и пророчества Гоголь видит в поэзии Державина (см. подробнее: [Коцингер 1993: 187-193]), которая в одной из заключительных статей «Переписки» «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность» оценивается как «остаток... нашего *сказочного* богатырства, которое в виде какого-то темного пророчества носится до сих пор над нашей землею, прообразуя что-то высшее, нас ожидающее...» [VIII; 379].

Как показывает А.С. Смирнов, комические ипостаси богатырства как потенциал возврата к богатырству подлинному присутствуют у всех помещиков - мужчин (см.: [Смирнов 1999: 84-85; ср.: Монахов 2007: 32]). В доме Манилова это дети хозяина с «античными» именами «Алкид» и «Фемистоклюс» (греческое с латинским суффиксом, вызвавшее удивление Чичикова). В финале пребывания Чичикова у Ноздрева, грозящего гостью трепкой, – это знаменитое уподобление разгневанного хозяина потерявшемуся поручику:

*«"Бейте его!" кричал Ноздрев... как во время великого приступа кричит своему взводу... какой-нибудь отчаянный поручик, которого взбалмошная храбрость уже приобрела ...известность... поручик уже почувствовал бранный задор, всё пошло кругом в голове его; перед ним носится Суворов, он лезет на великое дело. "Ребята, вперед!" кричит он, порываясь, не помышляя, что вредит уже обдуманному плану общего приступа, что миллионы ружейных дул выставились в амбразуры неприступных, уходящих за облака крепостных стен, что взлетит, как пух, на воздух его бессильный взвод и что уже свищет роковая пуля, готовясь захлопнуть его крикливую глотку» [VI; 86-87].*

Собакевич – наиболее развернутая (и наиболее драматичная) пародия на богатырство в череде предшественников Плюшкина. Так, исполинские размеры представляют Собакевича медведем:

*«...Когда Чичиков взглянул искоса на Собакевича, он ему на этот раз показался весьма похожим на средней величины медведя. Для довершения сходства фрак на нем был совершенно медвежьего цвета... ступнями ступал он и вкривь и вкось и наступал беспрестанно на чужие ноги...» [VI; 94-95].*

В «телесно-гротескном» ключе решена в доме Собакевича сквозная в первом томе «Мертвых душ» тема героики 1812 года:

*«На картинах всё были молодцы... греческие полководцы... во весь рост... с такими толстыми ляжками и неслыханными усами, что дрожь проходила по телу. Между крепкими греками, неизвестно каким образом и для чего, помещился Багратион, тощий, худенький... Потом ...следовала героиня греческая Бобелина, которой одна нога казалась больше всего туловища тех щеголей, которые наполняют нынешние гостиные. Хозяин, будучи сам человек здоровый и крепкий, казалось, хотел, чтобы и комнату его украшали тоже люди крепкие и здоровые» [VI; 95].*

Психологически доминантной в «богатырском» облике Собакевича является его «эпическое» сожаление о богатырях прошлого – усопших крестьянах, богатырство которых заставляет хозяина скорбеть об их кончине – в противовес

современным «мухам»:

*«”А Пробка Степан, плотник?.. Ведь что за силища была! Служи он в гвардии, ему бы бог знает что дали, трех аршин с вершком ростом! [...] А Еремей Сорокоплёхин! да этот мужик один станет за всех... Ведь вот какой народ!..” “Но позвольте”, сказал наконец Чичиков... ”зачем вы исчисляете все их качества, ведь в них толку теперь нет никакого, ведь это всё народ мертвый...”. “Да, конечно, мертвые”, сказал Собакевич, как бы одумавшись... а потом прибавил: ”впрочем, и то сказать: что из этих людей, которые числятся теперь живущими?.. мухи, а не люди”» [VI; 102-103].*

Между тем, можно отчетливо проследить, что в мире и персоне каждого помещика богатырство резонирует не вообще, а в «ключе» предшествующего творчества Гоголя и прежде всего – «Тараса Бульбы». Если применительно к Манилову это лишь неявные переключки «античных» имен детей с казаками «Тараса Бульбы», «...которые знали, что́ такое Гораций, Цицерон и римская республика» [II; 66], то Ноздрев соотнесен с Сечью гораздо глубже. Прежде всего, это неутолимое желание «погулять», связанное с абсолютным неприятием одиночества:

*«... Они скоро знакомятся, и не успеешь оглянуться, как уже говорят тебе: ты... но всегда почти так случается, что подружившийся подерется с ними того же вечера на дружеской пирушке. Они всегда говоруны, кутилы, лихачи, народ видный...» [VI; 70].*

Так же немислим для Ноздрева покой:

*«...Дома он больше дня никак не мог усидеть. Чуткой нос его слышал за несколько десятков верст, где была ярмарка со всякими съездами и балами; он уж в одно мгновенье ока был там, спорил и заводил сумятицу...» [VI; 70].*

Постоянны драки Ноздрева с недавними друзьями:

*«Они скоро знакомятся, и не успеешь оглянуться, как уже говорят тебе: ты. Дружбу заведут, кажется, навек; но всегда почти так случается, что подружившийся подерется с ними того же вечера на дружеской пирушке» [VI;*

70].

Драки эти весьма близко перекликаются с предложением Тараса Остапу еще до угощения биться с ним «на кулаки»:

*«„Ну, давай на кулаки!“ говорил Бульба, засучив рукав: „посмотрю я, что за человек ты в кулаке!“ И отец с сыном, вместо приветствия после давней отлучки, начали садить друг другу тумачи и в бока, и в поясницу, и в грудь, то отступая и оглядываясь, то вновь наступая» [II; 42].*

Ярмарка и ярмарочный бал выступают временным аналогом Сечи, которую рассказчику в «Тарасе Бульбе» напоминает «...какое-то непрерывное пиришество, бал, начавшийся шумно и потерявший конец свой» [II; 64]. Ноздревские гульба, игра и тяга к обменам выглядят отзвуком боевой потехи сечевиков, унаследовавшим от последней полное пренебрежение к обогащению как таковому (хотя формально нацелено на него). Полукомическим напоминанием о сечевых казаках «Тараса Бульбы», «которые, по благородному обычаю, не могли удержат в кармане своем копейки...» [II; 65], выглядит и страсть Ноздреву к обмену как виду азартной игры:

*«Ружье, собака, лошадь – всё было предметом мены, но вовсе не с тем, чтобы выиграть, это происходило просто от какой-то неугомонной юркости и бойкости характера. Если ему на ярмарке посчастливилось напасть на простака и обыграть его, он накупал кучу всего, что прежде попадалось ему на глаза в лавках: хомутов, курительных смолок, ситцев... жеребца, изюму, серебряный рукомоиник... – насколько хватало денег. Впрочем, редко случалось, чтобы это было довезено домой; почти в тот же день спускалось оно всё другому, счастливейшему игроку, иногда даже прибавлялась собственная трубка с кисетом и мундштуком...» [VI; 70-71].*

Также напрямую восходит к «Тарасу Бульбе» обжорство Собакевича и его самовосхваление в этом качестве:

*«”Это всё выдумали доктора немцы да французы; я бы их перевешал за это! Выдумали диету, лечить голодом! Что у них немецкая жидкокостая натура,*

*так они воображают, что и с русским желудком сладят!.. У меня не так. У меня когда свинина, всю свинью давай на стол; баранина – всего барана тащи, гусь – всего гуся! Лучше я съем двух блюд, да съем в меру, как душа требует»* [VI; 99-100].

Гимн русскому раблезианству почти повторяет таковое в устах Тараса Бульбы, в упомянутой сцене встречи сыновей из бурсы:

*«...ставь нам скорее на стол всё, что есть. Не нужно пампушек, медовиков, маковников и других пундиков; тащи нам всего барана, козу давай...»* [II; 43].

В новое качество «сечевой» ключ «богатырства» помещиков переходит в сцене фантазирования Чичиковым в VII главе биографий купленных им беглых крестьян Плюшкина<sup>10</sup>. Однако плюшкинские беглые души имеют три ключевых отличия: они живы, свободны и всегда *в пути*. Поэтически эти рассуждения Чичикова восходят к бродяжьим, ямщицким, бурлацким и разбойничьим песням. Т.е. посвящены людям *большой дороги, самим выбирающим свою судьбу*. Эти черты плюшкинских душ суммируются в воображаемой Чичиковым судьбе Абакума Фырова. Показательно, что именно в этом фрагменте рассуждения Чичикова переходят в голос рассказчика:

*«"Абакум Фыров!... Занесло ли тебя на Волгу, и влюбил ты вольную жизнь, приставши к бурлакам?.."... И в самом деле, где теперь Фыров? Гуляет шумно и весело на хлебной пристани, порядившись с купцами. Цветы и ленты на шляпе, вся веселится бурлацкая ватага, прощаясь с любовницами и женами, высокими, стройными, в монистах и лентах; хороводы, песни, кипит вся площадь, а носильщики между тем при криках, бранях и понуканьях, зацепляя крючком по девяти пудов себе на спину, с шумом сыплют горох и пшеницу в глубокие суда,*

<sup>10</sup> Как отмечает Е.А. Смирнова [Смирнова 1987: 35-36], именно это фантазирование вкупе с собакевическим упоминанием своих усопших соединяет в первом томе «Мертвых душ» романное повествование с эпическим упоминанием. Об их изначальной оппозиции см. подробнее: [Бахтин 1975б: 471].

*валят кули с овсом и крупой, и далече виднеют по всей площади кучи наваленных в пирамиду, как ядра, мешков, и громадно выглядывает весь хлебный арсенал, пока не перегрузится весь... и не понесется гусем вместе с весенними льдами бесконечный флот. Там-то вы наработаетесь, бурлаки! и дружно, как прежде гуляли и бесились, приметесь за труд и пот, таща лямку под одну бесконечную, как Русь, песню» [VI; 139].*

Как видим, тема вольно - кочующего богатырства (девять пудов на спине) сливаются в бурлацкой ватаге, как и в «Тарасе Бульбе», с мотивами битвы (ср. «хлебный **арсенал**» и мешки, подобные ядрам). В чем же суммарное значение сечевого, вольно - кочующего богатырства «Тараса Бульбы», которое подспудно утверждается в первом томе «Мертвых душ» в качестве возрождаемого идеала?

Во-первых, народное бытие абсолютно коллективно, как «разгульное море» [II; 67]. Это неделимое народное тело систематически выражается устойчивой у Гоголя синекдохой «всё» в значении «все»:

*«Стал говорить гетман – и все встало, как вкопанное» [I; 266]; «Все живет в иностранных журналах и газетах, а не в земле своей» [VIII; 308] и др.*

А во-вторых, идеальное воплощение такого бытия для Гоголя в «Тарасе Бульбе» – это буйный и нескончаемый танец, то есть вечное движение, подобное полету:

*«...вся толпа отдирала танец, самый вольный, самый бешеный, какой только видел когда-либо мир, и который, по своим мощным изобретателям, носит название козачка. Только в одной музыке есть воля человеку... он волен только потерявшись в бешеном танце, где **душа его не боится тела** и возносится вольными прыжками, готовая завеселиться **на вечность**» [II; 300].*

Как показывает А.С. Янушкевич, уже в «Вечерах...», и прежде всего в «Сорочинской ярмарке», народ пребывает своим естественном состоянии, с одной стороны, эпического единства, а с другой – стихийной свободы, выражающихся в *песнях* (образном лейтмотиве «Сорочинской ярмарки») или *танце* («танцующая стена» в финале повести). Исследователь подчеркивает, что эти подспудно



связанные друг с другом формы народной гармонии составляют для Гоголя предмет не только предания, но и пророчества (см.: [Янушкевич 1971: 52-54]; ср.: [Янушкевич 1974: 4-5]).

Изображенная в «Тарасе Бульбе» «душа», которая в стремлении «завеселиться на вечность» «не боится тела», означает, что тело выступает препятствием на пути такого вечного веселья в неостановимом движении. Следовательно, *отдельные* тела должны умереть для достижения душами идеала вечного коллективного вихревого движения - полета. Именно оно и пророчится в финале первого тома, где бричка Чичикова последовательно сравнивается с русской птицей – тройкой, а той – с «бойкой, необгонимой тройкой» - «Русью», чьи кони, «почти не тронув копытами земли, превратились в одни вытянутые линии, летящие по воздуху...» [VI; 247]. Эти последовательные превращения «низменного» мира первого тома «Мертвых душ» в двух грядущих томах совершаются по аналогии с «Тарасом Бульбой»: отдельный / «телесный» человек не существует вне целого («Руси») – идеальным состоянием которой становится движение, подобное полету.

То, что идеал этот обретается через смерть отдельных обветшавших телесных оболочек косвенно читается в подобии «Руси - тройки» «молнии, сброшенной с неба» (см.: [Есаулов 1995: 427]). Но эпически воплощает эта тройка не только *народ*, но *землю*, метонимически продолжаемую им. Ю.В. Манн также отталкивается в оценке «Мертвых душ» от эсхатологических параллелей поэмы с «Ревизором», основанных, в первую очередь, на близости соответствующих ролей Хлестакова и Плюшкина, которые исследователь объединяет определением «миражная интрига» (см.: [Манн 1978: 274-353]). Но при этом справедливо констатирует, что в «Мертвых душах» эта интрига развивается на «эпической почве». В этом определении Ю.В. Манна слово «почва» – не сухая метафора, а, по сути, фундамент эпической проблематики поэмы. Как отмечает И.В. Егоров, отказываясь от традиционного для плутовского романа повествования от первого лица, Гоголь размыкает проблематику «Мертвых душ» в направлении эпоса (см.:

[Егоров 1978: 36]). Именно выделяя фигуру рассказчика как самостоятельное лицо, Гоголь, с одной стороны, отчасти отождествляет его «бесприютный» путь с чичиковским, поскольку в финале рассказчик превращается в пророка:

*«И грозно объемлет меня могучее пространство, страшною силою отразась во глубине моей; неестественной властью осветились мои очи...»* [VI; 221].

А с другой стороны, пророческий статус сводит рассказчика напрямую с Русью как олицетворенной землей: *«Русь! чего же ты хочешь от меня? какая непостижимая связь таится между нами?»* [VI; 221]. Она и становится для него главным предметом видения / откровения: *«Русь! Русь! Вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу...»* [VI; 220], – а также партнером диалога в качестве хозяйки и первоисточника всего сущего (включая народ): *«Что глядишь ты так, и отчего всё, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?»* [VI; 221].

Такое противопоставление России как олицетворенной земли народу как ее метонимическому продолжению, как мы видели, открыто утверждалось в «Переписке»: *«Уже крики на бесчинства... – не просто негодование благородных на бесчестных, но вопль всей земли...»* [VIII; 300].

И, наконец, именно Русь как олицетворенная земля оказывается главным субъектом будущего преобразования / перерождения. С одной стороны, ничтожность и, в частности, абсолютно горизонтальная плоскость пейзажа объявляется присущей Руси в целом: *«...бедно, разбросанно и неприютно в тебе [...] Открыто-пустынно и ровно всё в тебе [...] ничто не обольстит и не очарует взора»* [VI; 220].

А с другой стороны, эта «бедность» и «пустынность» оказывается оболочкой тайной силы и источником пророчества о будущем титанизме – телесном и духовном:

*«Что пророчит сей необъятный простор? Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца? Здесь ли не быть богатырю,*

*когда есть место, где развернуться и пройтись ему?» [VI; 221].*

В этом контексте образующее экспозицию второго тома «Мертвых душ» имение Тентетникова и обступающие ее земли – фактически не другой русский топос, а другое, новое состояние *русского топоса* в целом. Его ключевые черты – высотные, горные доминанты пейзажа:

*«Как бы исполинской вал какой-то бесконечной крепости... или, извинаясь, на тысячу слишком верст горные возвышения. Великолепно возносились они над бесконечными пространствами равнин, то отломами, в виде отвесных стен... то, наконец, темными гущами леса...» [VII; 7].*

Это как раз то, в чем в финале первого тома «Мертвых душ» рассказчик принципиально отказывал русскому ландшафту в целом:

*«...не опрокинется назад голова посмотреть на громоздящиеся без конца... в вышине каменные глыбы... не блеснут ...вдали вечные линии сияющих гор, несущихся в серебряные, ясные небеса» [VI; 220].*

Однако суммарным смыслом одухотворения Руси как земли и народа становится *государственный, имперский* – также заданный финалом «Тараса Бульбы». Предсмертное пророчество Тараса: *«"...подымается из русской земли свой царь, и не будет в мире силы, которая бы не покорилась ему"» [II; 172]* – скрепляет двойную эпическую метонимию народа и земли, которая воплощается в царе, рождающемся из этой земли. Но в смысловом целом «Мертвых душ» уже не просто государь, но имперское государство оказывается главным содержанием всеобщего «одухотворения» русского мира через смерть телесной оболочки.

Как показывает Л.И. Сазонова, гоголевское сравнение России с «птицей-тройкой» восходит к двум проповедям Стефана Яворского 1703 и 1704 гг., посвященных победам Петра над шведами. Яворский, в свою очередь, открыто связывает свою метафору с видением пророка Иезекииля [Иез. 1, 4-26] о Боге, восседающем на херувимской колеснице. Между тем, Яворский первым в литературе предложил имперско-государственное толкование богословского мистического символа. *Gloria Domini* превратилась в *Gloria Imperii*. Четыре

мистических животных квадриги превратились в проповеди Яворского в четыре ипостаси Христа, унаследованные Петром Первым: человек (кротость и снисхождение), орел (благородство), телец (труды и отягощения) и лев (мужество). Четыре колеса квадриги расшифровываются в проповедях Яворского как четыре сословия России: дворянство, военные, духовенство и мещане (см.: [Сазонова 2000: 25-29]).

Само изображение брички Чичикова как птицы-тройки (метаморфоза) соотносимо с визионерским жанром, на который опирался Яворский: будущее мыслится как настоящее. В результате империя Петра Великого становится главным содержанием библейских пророчеств: тройка мчится, «*вдохновенная Богом!*» [VI; 247]. Таким образом, именно государство становится формой и смыслом одухотворенного единства земли и народа в вечном вихревом движении.

### ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ III

«Мертвые души» вкупе с «Перепиской» окончательно утверждают в качестве идеала не патриархальный, но русско-имперский современный мир как объект осуществляющейся эсхатологической угрозы. Соответственно, столь же безоговорочно утверждается библейская атрибутика этой угрозы, связанная в первую очередь с пришествием антихриста.

Однако в свете нового имперского идеала содержание «конца света» – всеобщее омертвление душ и превращение людей в бездуховную плоть – радикально разворачивает эсхатологические смыслы предшествующих гоголевских произведений и циклов – прежде всего, «Старосветских помещиков» и «Ревизора». Если в «Старосветских помещиках» петербургская цивилизация исходно знаменовала собою эсхатологическую угрозу патриархальному миру, а спасение от нее состояло в бегстве / возврате в замкнутый мир родного гнезда, то в первом томе «Мертвых душ», наоборот, «эсхатологическое» по своим масштабам душевное омертвление способствует как раз замыканию его жертв своих медвежьих «углах» и отъединению от русского общественно-

государственного идеального целого. Петербургская империя выступает уже не источником, а объектом эсхатологической угрозы.

Поэтому если в «Петербургских повестях» Петербург предстает как воплотившийся в земном пространстве инфернальный антимир, а в «Ревизоре», раздваивается в своем значении (химерический антимир и имперский источник идеальной карающей силы), то в первом томе «Мертвых душ» эти его ипостаси фактически пародируются в «Повести о капитане Копейкине», а сам он нивелируется в своем значении со своим бывшим антиподом (Москвой) в качестве полуусловной точки на карте. Центр имперского мира оказывается везде и нигде, поскольку поместное поприще предстает такой же *службой*, как чиновничье.

В первом томе «Мертвых душ» впервые у Гоголя «конец света» в виде всеобщего омертвения оказывается не просто кануном, а необходимым рубежом и условием всеобщего воскрешения. Это воплощается в ролевом, временном характере ипостаси антихриста у Чичикова, а также в двузначности фигуры Плюшкина как низшей точки душевного омертвения помещиков и в то же время – точки всеобщего духовного «реверса».

Само духовное воскрешение в первом томе «Мертвых душ» по логике, обозначенной в «Ревизоре», состоит в истреблении ничтожной («плотской») оболочки характера, искажающей его идеальное естество (душу). Искомым идеалом характера в первом томе предстает эпическое русское богатырство, но богатырство в изводе «Тараса Бульбы», то есть всеобщий переход в вечное движение / полет из состояния отдельности и неподвижности. Пластическим воплощением такого перехода становится в финале первого тома «Мертвых душ» двухступенчатое пророческое уподобление, а фактически – превращение брички Чичикова в «необгонимую тройку» – Русь (соединяющую в себе землю и народ в понятии государства), несущуюся по воздуху.

Утверждается, т. о., «промежуточно-креативная» роль конца света по апостольской формуле, заявленной Гоголем в «Переписке»: *«не оживет, аще не умрет»*.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Как мы могли увидеть, смысл и морфология «конца света» всегда зависит у Гоголя от избранного идеала этого «света». Первая глава показывает, как фольклорные модели катастрофизма бытия продолжают в сентименталистских и романтических формах.

В «Вечерах...» и «Миргороде» идеалом является патриархальный мир. Угроза ему является «двунаправленной»: со стороны волшебной- олицетворенной земли и со стороны необратимой истории. В «Заколдованном месте», «Пропавшей грамоте», «Вечере накануне Ивана Купала», «Ночи перед Рождеством», «Страшной мести» Гоголь отразил в соответствующих жанровых моделях (былички, легенды, исторического предания, вертепного театра) различные фольклорные модальности отношения к волшебному-мифологическому миру и угрозам с его стороны. Образ нечистой силы колеблется от всемогущих демонических предков- патронов («Страшная месть») до комического плута («Ночь перед Рождеством», «Сорочинская ярмарка»).

В «Майской ночи...» обозначено лирико-балладное отношение патриархального человека к женственной нечисти, потенциально способное сделать его жертвой.

В «Страшной мести» сама история выступает орудием реализации подчинительной связи рода с землей. В то же время в «Сорочинской ярмарке» отражена модель сознания романтика-одиночки, смотрящего на патриархальный мир из исторической перспективы, для которого эсхатологические угрозы со стороны волшебной-олицетворенной земли – часть сознания этого мира, уже относящего чертовщину в план недостоверного предания. А реальной и осуществляющейся угрозой становится необратимый распад коллективного народного целого в ходе истории. Он и является предметом лирико-драматического переживания романтическим рассказчиком – как и собственный

отрыв от этого мира. По сути, движение сновидческой перспективы в «Сорочинской ярмарке» объединяет сон народа (в лице Черевика) о красной свитке нечистого и сон поэта - романтика о народе и волшебной-олицетворенной земле как одном эпическом целом.

Две повести «Миргорода», «Вий» и «Старосветские помещики», последовательно развивают мотив превращения уходящей / ушедшей волшебной-олицетворенной земли в компонент лирико-эпического и лирико-балладного («романтического») сознания патриархального мира, что и составляет содержание истории.

В «Вие» патриархальный мир на высшей (героико-эпической) стадии своего развития в лице сотника не рвет с волшебной-земляным началом, а углубляет свою связь с ним. Нарастающее в связи с этим историческое угасание казачества (в лице Хомы) развивает в нем инфантилизм и лирико-балладное переживание женственной нечисти, удаляющейся от него во времени и пространстве. А отсюда – неспособность противостоять ей. Их встреча приводит к смерти нечисти, что и составляет «конец света».

В «Старосветских помещиках» следствием этого становится локализация патриархального мира в пространстве в виде «идиллии» престарелой бездетной пары. Умершая нечисть становится компонентом патриархального сознания, превращая идиллию из сентименталистского *топоса* ахронного блаженства в *хронотоп* блаженного ожидания ухода в землю, которая по-прежнему сознается волшебной. Большой мир цивилизации предстает в «Старосветских помещиках» хронотопом временного (юношеского) бегства от земляного / смертного зова «родного» мира, с которым человек примиряется во второй половине жизни (что и иллюстрирует история Товстогуза и рассказчика). «Концом света» становится блаженный конец воплощенного в идиллии патриархального мира.

Этим «Старосветские помещики» обозначают будущий образ Петербурга как воплотившегося химерического антимира, который станет главным в «Петербургских повестях». В контексте «Старосветских помещиков» Петербург

предстает плодом ставшего необратимым бегства людей от смертного зова родной земли.

Семиотическими прообразами этого облика гоголевского Петербурга явились описанные, соответственно, Д.С. Лихачевым и А.М. Панченко фольклорный бесовски-смеховой мир Древней Руси и кодификация Петром Великим «иностранного» сегмента последнего, что фактически поменяло местами в русской имперской культуре древнерусский «правильный» мир и антимир. Его утверждение в земном мире в качестве властно-культурной нормы фиксирует кукольно-балаганный код петербургского мира в «Петербургских повестях». Он возвращает «иностранную» / имперскую атрибутику Петербурга в круг значений древнерусского бесовски-смехового мира.

Повести о художниках («Невский проспект» и «Портрет»), развивающие общеромантические мотивы антагонизма творческой мечты и обывательской реальности, представляют две взаимосвязанных мистифицирующих ипостаси петербургского мира. Если в «Невском проспекте» Петербург представляет Пискареву пошлое якобы непошлым, то в «Портрете» – наоборот.

В повестях о чиновниках – таких же объектах, и в то же время главных субъектах петербургской иерархии («Нос», «Записки сумасшедшего» и «Шинель») – изображена антропологическая (социально-психологическая) подоплека действия последней. Герой «Носа» майор Ковалев в ситуации пропажи неотторжимой собственности своим сознанием и повелением следует заданным столицей правилам тождества факта и вымысла, чем и возвращает пропажу носа.

Для Поприщина в «Записках сумасшедшего» петербургская иерархия соединят в себе социальную и эротическую притягательность – почему и воплощается в дочери начальника. Но та же иерархия живет в сознании титулярного советника механизмом обуздания собственных амбиций, который воплощается в фантазируемой героем переписке собак.

Башмачкин в «Шинели», будучи вечным ребенком, подобным Шпоньке или Солопию Черевiku в «Сорочинской ярмарке», воспринимает службу как



сказочную игру. Это делает его службу абсолютно бескорыстной, а его самого (согласного вечно оставаться в основании чиновной иерархии) – идеальным основанием последней. Поэтому, губя Башмачкина «синергическим» действием всего своего арсенала (распадающееся пространство, «вечный» холод и властные полномочия «значительного лица») петербургский «бесовки-смеховой» мир создает потенциально-эсхатологическую угрозу самому себе.

«Ревизор», с одной стороны, являет поглощение России химерическим антимиром Петербурга в лице Хлестакова (получающего неявную атрибутику «антихриста»), а с другой представляет имперский Петербург (в лице подлинного ревизора, возвещаемого Жандармом) главным источником борьбы с бесовской химерой. Это отразило смену гоголевского идеала: с патриархального на русско-имперский, где государство – главная защита от насылаемой нечистым всеобщей «путаницы». В этой системе чиновники становятся синонимами людей вообще; социум, по законам барочного миракля, – в аналог души.

Первый том «Мертвых душ» и развивающая их значения «Переписка» окончательно утверждают новый имперский идеал взамен патриархального и с ним вместе – мотив Страшного суда как стержень эсхатологической модели истории. Это переворачивает смысл эсхатологии «Мертвых душ» в сравнении со «Старосветскими помещиками»: теперь угроза конца света исходит не от цивилизации (государства / общества), а, наоборот от омертвления души и превращения ее в плоть в родовом «медвежьем углу». Снимаются заложенные в «Ревизоре» контрастные значения Петербурга – как химерического антимира и как духовного центра империи: теперь этот центр везде и нигде.

В то же время концепт Страшного суда делает духовную смерть под гнетом плоти необходимым рубежом будущего воскрешения. Предметом последнего становится богатырство в изводе «Тараса Бульбы» и образа птицы-тройки – как вечное и всеобщее вихревое движение и необратимый противовес отдельности и неподвижности.

Как видим, эсхатология («конец света») выступает у Гоголя в ряде каузально

сменяющих друг друга значений. Это поглощение человека / рода волшебнo-олицетворенной землей; распад эпического коллектива в ходе и результате истории; гибель волшебнo-олицетворенной земли; гибель матриархальной, а затем патриархальной идиллии; утверждение бесовски-смехового антимира (Петербурга) в земном / людском пространстве в качестве безальтернативной бытийной и культурно-правовой нормы; страшный суд над миром, подчинившимся бесовской химере; телесно-душевное омертвление как смерть ветхой оболочки человека и условие всеобщего воскрешения. Смена (либо варьирование) авторских позиций (фольклорная, романтическая, «сентименталистская» и т. д.) последовательно превращает один и тот же хронотоп (олицетворенная земля, малороссийскую и российскую «глубинку», Петербург) из источника эсхатологической угрозы в идеал и, соответственно, объект этой угрозы – и наоборот.

Таким образом, эсхатология (как добиблейская, так и собственно библейская) всегда выступает у Гоголя содержанием катастрофической истории, где конец мира непреложно выступает его новым началом. Эта история всегда имеет у Гоголя две составляющие: человеческую и природную. В патриархальном мире первых циклов человек может быть поглощен волшебнo-земляным миром («Страшная месть»), погибнуть от разрыва с нею («Сорочинская ярмарка»); в «Вие» эти линии суммируются: Хома гибнет и от волшебной и земли, и вместе с нею – и именно вследствие разрыва с нею. В последующих циклах топос «антимира» – Петербурга знаменует движение русского человека и русского мира в сторону бесовской химеры вследствие ставшего пожизненным страха земляного зова. Соответственно, исцеление также носит «эсхатологический» характер: человек (в «Ревизоре»), а затем и русский мир в целом (в «Мертвых душах») призван истребить свою ветхую (грешную / телесную) оболочку ради воскрешения духовного ядра.

Традиционное восприятие катастрофизма бытия Гоголь отразил в присущих этому сознанию фольклорных жанрах былички, сказки, вертепного театра,

легендарно-исторического предания и пр. В то же время ощущаемую этим же сознанием эсхатологию истории Гоголь воплотил, переосмысляя современные литературные модели сентиментализма и романтизма и обнажая их антропологическую подоплеку. Итоговым осмыслением причинно-следственной связи фольклорных и сентиментально-романтических форм стали модели барочной драмы и комедии в «Ревизоре» и эпико-символической поэмы в первом томе «Мертвых душ». В результате художественный мир Гоголя не только предстал механизмом глобальных смен мироздания – моделей бытия и человеческого естества, но и отразил его в логике смены литературных форм.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абрамович Г.Л. К вопросу об идее повести - сказки Н.В. Гоголя «Вий» // Проблемы теории и истории литературы. – М.: Изд-во МГУ, 1971. – С. 286 -296.
2. Аверинцев С.С. Эсхатология // Новая философская энциклопедия. – В 4-х т. Т. 4. – М.: «Мысль», 2001. – С. 467-470.
3. Аксаков С.Т. Собрание сочинений: В 5 тт. – М.: Изд-во «Правда», 1966.
4. Александрова С.В. Повести Н.В. Гоголя и народная зрелищная культура // Русская литература. – СПб., 2001. – № 1. – С. 50-65.
5. Альми И.Л. Пушкинская традиция в комедии Гоголя «Ревизор» // Альми И.Л. Статьи о поэзии и прозе. Кн. 1. – Владимир: Изд-во Владимирского гос. пед. университета, 1998. – С. 33-47.
6. Амфитеатров А.В. Дьявол // Дьявол. – М.: ИЦ МП «ВНК», 1992. – С. 5-327.
7. Андрей Белый. Мастерство Гоголя. – М.: ОГИЗ, 1934. – 324 с.
8. Анненкова Е.И. Автор в «Мертвых душах» и в «Выбранных местах из переписки с друзьями» Н.В. Гоголя // Литература в школе. – М., 1999. – № 2. – С. 33-39.
9. Анненкова Е.И. Гоголь и русское общество. – СПб.: Изд-во «Росток», 2012. – 752 с.
10. Антропова Н.В. «Выбранные места из переписки с друзьями» как лирико-философский эквивалент «Мертвых душ» (II том) Н.В. Гоголя // Филологические науки. Материалы XLIII научно-методической конференции «Университетская наука – региону». – Ставрополь: Изд-во Ставроп. гос. ун-та, 1999. – С. 54-59.
11. Архипова Ю.В. «Ревизор» Н.В. Гоголя как барочная комедия // Дергачевские чтения – 2000. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Материалы Международной научной конференции

10-11 октября 2000 года. Ч. 1. – Екатеринбург: Изд-во Уральского гос. ун-та, 2001. – С. 12-17.

12. Афанасьев Э.С. О художественности повести Н.В. Гоголя «Нос» // Литература в школе. – М., 2004. – № 4. – С. 13-14.

13. Барановская Е.П. Буквы и голос Акакия Акакиевича Башмачкина, или О тайне гоголевского чиновника для письма // Филологический ежегодник. Вып. 1. – Омск, 1998. – С. 24-33.

14. Барабаш Ю.Я. Г.С. Сковорода и Н.В. Гоголь: (К вопросу о гоголевском барокко) // Известия РАН. Серия литературы и языка. – М., 1994. – Т. 53. – № 5. – С. 15-29.

15. Барабаш Ю.Я. Почва и судьба: Гоголь и украинская литература: у истоков. – М.: Изд-во «Наследие», 1995. – 222 с.

16. Бахтин М.М. Рабле и Гоголь (Искусство слова и народно-смеховая культура) // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Изд-во «Художественная литература», 1975а. – С. 484-495.

17. Бахтин М.М. Эпос и роман (*О методологии исследования романа*) // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Изд-во «Художественная литература», 1975б. – С. 447-483.

18. Бессонов И.А. Русская народная эсхатология: история и современность. – М.: ГНОЗИС, 2014. – 336 с.

19. Бицилли П. Проблема человека у Гоголя // Годишник на Софийския Университетъ. Историко-филологически факултет. 1947/1948. – №. 44. – Ч. 4. – С. 1-32.

20. Бочаров С.Г. Загадка «Носа» и тайна лица // Бочаров С.Г. О художественных мирах. – М.: Изд-во «Советская Россия», 1985. – С. 124-160.

21. Бочаров С.Г. Вокруг «Носа» // Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. – М.: Изд-во «Языки русской культуры», 1999. – С. 98-120.

22. Бочарова А.И. К творческой истории второго тома «Мертвых душ» (Заключительная глава) // Русская литература. – Л., 1971. – № 2. – С. 116-123.

23. Бузунов С.Н. Комедия Н. Гоголя «Ревизор»: опыт мифопоэтического анализа // Филологические записки. Вып. 8. – Воронеж: Воронежский государственный университет, 1997. – С. 185-190.
24. Вайскопф М.Я. Сюжет Гоголя. – М.: Радикс, 1993. – 592 с.
25. Валенцова М.М. Мусор // Славянская мифология: Энциклопедический словарь. – М.: Международные отношения, 1995. – С. 268-269.
26. Вацуро В.Э. Из наблюдений над поэтикой «Вия» Гоголя // Культурное наследие Древней Руси. Истоки. Становление. Традиции. – М.: Наука, 1976. – С. 306-311.
27. Венедиктова Т.Д. Культурный рубеж как игровое поле (Н.В. Гоголь и Г. Мелвилл) // Сквозь шесть столетий. Метаморфозы литературного сознания. – М.: Диалог – МГУ, 1997. – С. 159-171.
28. Ветловская В.Е. Житийные источники гоголевской «Шинели» // Русская литература. – СПб., 1999. – № 1. – С. 18-35.
29. Виноградов В.В. Поэтика русской литературы. Избранные труды. – М.: Изд-во «Наука», 1976. – 511 с.
30. Виноградова Л.Н. «Той, што лозами трясе»: полесские поверья о черте // Слово и культура. Т. II. – М.: Изд-во «Индрик», 1998. – С. 82-94.
31. Виролайнен М.Н. Мир и стиль («Старосветские помещики») // Вопросы литературы. – М., 1979. – № 4. – С. 125-141.
32. Виролайнен М.Н. Гоголевская мифология городов // Пушкин и другие. Сборник статей к 60-летию С.А. Фомичева. – Новгород, Изд-во Новгородского ун-та, 1997. – С. 230-237.
33. Виролайнен М.Н. Ранний Гоголь: катастрофизм сознания // Гоголь как явление мировой литературы. По материалам международной научной конференции, посвященной 150-летию со дня смерти Н.В. Гоголя. 31 октября – 2 ноября 2002 г. – М.: ИМЛИ РАН. 2003. – С. 9-14.
34. Вишневская И.Л. Гоголь и его комедии. – М.: Изд-во «Наука», 1976. –

256 с.

35. Войтоловская Э.Л. Комедия Н.В. Гоголя «Ревизор» Комментарий. – Л.: Изд-во «Просвещение». Ленинградское отделение, 1971. – 273 с.
36. Воропаев В.А. Мертвые души: кто они? О названии поэмы Н.В. Гоголя // Русская речь. – М., 2002. – № 3. – С. 10-13.
37. Воропаев В.А. Эсхатология Н.В. Гоголя // Язык и текст. – М., 2016. – Т. 3. – № 4. – С. 9-24.
38. Газданов Гайто. О Гоголе // Трудный путь. Зарубежная Россия и Гоголь. – М.: Русский Мир, 2002. – С. 339-356.
39. Гиппиус В.В. Гоголь. – Пг.: Изд-во «Мысль», 1924. – 239 с.
40. Гиппиус В.В. Проблематика и композиция «Ревизора» // Гоголь. Материалы и исследования. Т. 1-2. – М.-Л.: АН СССР. Ин-т рус. лит., 1936. – Т. 2. – С. 151-199.
41. Гиппиус В.В. От Пушкина до Блока. – М.-Л.: Изд-во «Наука», 1966. – 348 с.
42. Глянц В.М. Гоголь и апокалипсис. – М.: Изд-во «Элекс-КМ», 2004. – 328 с.
43. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14-ти тт. – М.-Л.: АН СССР, 1937-1952.
44. Голубева Е.И. Библейский текст в творчестве Н.В. Гоголя. Автореферат дисс. на соискание ученой степени канд. филол. наук. – М., 2016. – 22 с.
45. Гольденберг А.Х. Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя. – Волгоград: Изд-во ВГПУ «Перемена», 2007. – 261 с.
46. Гольденберг А.Х. Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2012. – 232 с.
47. Гольденберг А.Х. Эсхатология Гоголя как предмет критической рефлексии литературы русского зарубежья // Гоголь и XX век. Материалы международной конференции, организованной докторской программой ELTE

«Русская литература и культура между Востоком и Западом». – Budapest, 2010. – С. 42-52.

48. Гончаров С.А. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом аспекте. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 1997. – 340 с.

49. Грамзина Т.А. Фантастическая повесть «Вий» и ее место в сборнике «Миргород» // Вопросы русской литературы XIX – XX века. Ученые записки Волгоградского педагогического института. Выпуск 17. – Волгоград, 1964. – С. 210-217.

50. Грекова Е.В. Два этюда о Гоголе (К исследованию «Мертвых душ» и «Ревизора») // Известия РАН. Серия литературы и языка. – Т. 53. – № 1. – М., 1994. – С. 36-41.

51. Гришунин А.Л. Культурно-историческая школа // Академические школы в русском литературоведении. – М.: Наука, 1975. – С. 100-201.

52. Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. – М.-Л.: ГИХЛ, 1959. – 307 с.

53. Гумбольдт В. Язык и философия культуры. – М.: Изд-во «Прогресс», 1985. – 452 с.

54. Гура А.В. Животные // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: В 5 т. Т. 2. – М.: Международные отношения, 1999. – С. 217-220.

55. Гурвич И.А. Место Чичикова в системе образов «Мертвых душ» Гоголя // Жанр и композиция литературного произведения. Межвузовский сборник. Вып. III. – Калининград: Калининградский гос. ун-т, 1976. – С. 13-22.

56. Давыденко В.Ф. Святоотеческое учение о душе человека. – Харьков, 1909. – 271 с.

57. Данилов С.С. Гоголь и театр. – Л.: «Художественная литература», Ленинградское отделение, 1936. – 336 с.

58. Данте Алигьери. Божественная Комедия. Пер. М. Лозинского. – М.: Изд-во «Правда», 1982. – 365 с.

59. Денисов В.Д. Историческая проза Гоголя // Гоголь Н.В. Миргород. Серия «Литературные памятники». – СПб.: Изд-во «Наука», 2013. – С. 251-411.



60. Дилакторская О.Г. Фантастическое в петербургских повестях Н.В. Гоголя. – Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 1986. – 208 с.
61. Дмитриева Е.Е. «Вечера на хуторе близ Диканьки». Комментарий // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 23-х тт. Т. I. – М.: Изд-во «Наследие», 2003а. – С. 626-848.
62. Дмитриева Е.Е. «Пожив в такой тесной связи с ведьмами и колдунами...» (Об особенностях гоголевского фольклоризма: «Вечера на хуторе близ Диканьки») // Вторые Гоголевские чтения. Н.В. Гоголь и мировая культура. – М.: Университет, 2003б. – С. 138-152.
63. Дмитриева Е.Е. Н.В. Гоголь в западноевропейском контексте: между языками и культурами. – М.: ИМЛИ РАН, 2011. – 392 с.
64. Егоров И.В. «Мертвые души» и жанр плутовского романа // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – Т. 37. – № 1. – М., 1978. – С. 26-42.
65. Егорова С.О. О двойном значении эсхатологии в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2016. – № 8 (112). – С. 180-186.
66. Еремина В.И. Гоголь // Русская литература и фольклор. – Л.: Наука, 1976. – С. 249-291.
67. Ермаков И.Д. Психоанализ литературы. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – 511 с.
68. Ермилова Г.Г. «Старосветские помещики» Гоголя: презентация смерти // Малые жанры: теория и история. – Иваново: Иван. гос. ун-т, 2003. – С. 40-53.
69. Есаулов И.А. Эстетический анализ литературного произведения («Миргород» Н.В. Гоголя). – Кемерово: Изд-во Кемеровского гос. ун-та, 1991. – 90 с.
70. Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе. – Петрозаводск: Изд-во Петрозаводск. ун-та, 1995. – 288 с.
71. Есаулов И.А. Русская классика: новое понимание. – СПб.: Алетейя, 2012. – 448 с.

72. Жаравина Л.В. Смех Гоголя как выражение идейно-нравственных исканий писателя // Русская литература. – Л., 1976. – № 2. – С. 109-119.
73. Жаравина Л.В. К проблеме национального характера в поэме Гоголя «Мертвые души» // Классическое наследие и современность. – Л.: Наука, 1981. – С. 159 -166.
74. Жаравина Л.В. А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, Н.В. Гоголь: философско-религиозные аспекты литературного развития 1830 - 1840-х годов. – Волгоград: Изд-во «Перемена», 1996. – 214 с.
75. Жаравина Л.В. Гоголь между христианством и позитивизмом // Христианство и русская литература. Сб. третий. – СПб.: Наука, 1999. – С. 164 — 212.
76. Журавлева Г.С. Мотив страха в повести Н.В. Гоголя «Вий» // Европейские языки: историография, теория, история. Вып. 7. – Елец, 2009. – С. 137-143.
77. Завьялова Е.Е. «Мусорная парадигма» в «Мертвых душах» Н.В. Гоголя // Филологические науки. – М., 2008. – № 5. – С. 16-25.
78. Зарецкий В.А. О смысле финала в художественной системе «Ревизора» (конфликт и авторский взгляд) // Проблема автора в художественной литературе. – Ижевск: Изд. Удмуртского гос. ун-та, 1974. – С. 87-100.
79. Зарецкий В.А. О лирическом сюжете «Миргорода» Н.В. Гоголя // Вопросы сюжетосложения. Вып. 5. – Рига: «Звайгзне», 1978. – С. 29-41.
80. Захаров К.М. Спектр авторских мистификаций в комедии Гоголя «Ревизор» // Филологические этюды. Вып. 1. – Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1998. – С. 42-47.
81. Зверева Т.В. «Двойной портрет» в повести Н.В. Гоголя «Старосветские помещики» // Вестник Удмуртского университета. № 3. – Ижевск, 2009. – С. 35-40.
82. Звоняцковский В.Я. Историческое ядро «Миргорода» в свете художественно-мифологических установок XVIII - первой трети XIX века и

документированной истории Украины. Статья 2. Исторические реалии в «Вие» // Феномен Гоголя. – СПб.: Петрополис, 2011. – С. 166-178.

83. Звиняцковский В.Я. Побеждающий страх смехом: опыт реставрации собственного мифа Николая Гоголя. – Киев: Лыбидь, 2010. – 240 с.

84. Зелинский Ф.Ф. Первое светопреставление // Зелинский Ф.Ф. Из жизни идей. 3-е изд., т. 1. – Пг.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1916. – С. 185-236.

85. Зеньковский В.В. Русские мыслители и Европа. – М.: Изд-во «Республика», 1997. – 139 с.

86. Золотусский И.П. «Записки сумасшедшего» и «Северная пчела» // Золотусский И.П. Монолог с вариациями. – М.: Изд-во «Советская Россия», 1980. – С. 261-278.

87. Золотусский И.П. Еще о «Ревизоре» // Гоголь: история и современность. – М.: Изд-во «Советская Россия», 1985. – С. 292-307.

88. Иваницкий А.И. Гоголь. Морфология земли и власти. – М.: Изд-во РГГУ, 2000. – 188 с.

89. Иваницкий А.И. Что могут означать «мертвые души» в поэме Гоголя? // Гоголь и славянский мир (Русская и украинская рецепции). Выпуск. 3. – Томск: Изд-во Томск. ун-та, 2010. – С. 161-170.

90. Иваницкий А.И. Мотив очеловечивания собаки у Гоголя: источники и продолжения // Двести лет Гоголя. Сборник научных трудов. – Krakow: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011. – С. 83 – 90.

91. Иваницкий А.И. Сюжет «Мертвых душ» как барочная метафора // XII Гоголевские чтения. Гоголь и традиционная славянская культура. – Новосибирск: Новосиб. изд. дом, 2012. – С. 113-120.

92. Иванов Вяч. «Ревизор» Гоголя и комедия Аристофана // Театральный Октябрь. Сб. I. – Л. - М., 1926. – С. 89-99.

93. Иванов Вяч. Вс. Об одной параллели к гоголевскому «Вию» // Труды по знаковым системам. Вып V. – Тарту, 1971. – С. 133-142.

94. Иванов Вяч. Вс., Топоров В.Н. Исследования в области славянских

древностей: Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов. – М.: Изд-во «Наука», 1974. – 342 с.

95. Иванов Вяч. Вс., Топоров В.Н. Славянская мифология // Мифы народов мира в 2-х тт. Т. II. – М.: Советская энциклопедия, 1992. – С. 450-456.

96. Ивинский Д.П. К гоголевской типологии характеров: «галерея помещиков» в «Мертвых душах» // Русская словесность. – М., 1997. – № 6. – С. 11-14.

97. Ильин В.Н. Эссе о русской культуре. – СПб: Изд-во «Акрополь», 1997. – 466 с.

98. Ильин В.Н. Адский холод Гоголя // Трудный Путь. Зарубежная Россия и Гоголь. – М.: Русский мир, 2002. – С. 357-380.

99. Иткулов С. Нонсенс и абсурд как философские концепты в эстетической модели мира Нового времени: на примере повестей Н.В. Гоголя «Старосветские помещики» и «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» // Мир и язык в наследии отца Сергея Булгакова. – Шуя: Издательство ШГПУ, 2008. – С. 184-189.

100. Ишук-Фадеева Н.И. «Ревизор» Гоголя и Булгакова // Литературный текст: проблем и методы исследования. Вып. V. – Тверь: ТГУ, 1999. – С. 86-91.

101. Капнист В.В. Избранные произведения. – Л.: Советский писатель, 1973. – 614 с.

102. Карташова И.В. Своеобразие романтической позиции Гоголя в «Миргороде» // Проблемы эстетики в творчестве романтиков. – Калинин: КГУ, 1982. – С. 90-122.

103. Киченко А.С. О фольклорной основе повести Н.В. Гоголя «Вий» // Литература и фольклор. Проблемы взаимодействия. – Волгоград: Перемена, 1992. – С. 34-43.

104. Ковалева Ю.Н. Художественное и географическое пространство «Мертвых душ» Н.В. Гоголя // Материалы XII научной конференции профессорско-преподавательского состава Волгоградского гос. ун-та (12-21

апреля 1995 г.). – Волгоград, 1995. – С. 367-372.

105. Ковалева Ю.Н. Пейзаж и становление замысла «Мертвых душ» // Природа и человек в художественной литературе. Материалы Всероссийской научной конференции. – Волгоград: Волгоградский государственный университет, 2000. – С. 50-56.

106. Колпакова А.В. Семантические варианты мотива страха в повести Н.В. Гоголя «Сорочинская ярмарка» // Филологические этюды. Вып. 13. Ч. I-III. – Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 2016. – С. 26-31.

107. Кондаурова И.А. Феномен молвы в сюжете поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души» // Филологические этюды. Вып. 1. – Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1998. – С. 58-61.

108. Коробейникова А.А, Пыхтина Ю.Г. О пространственных архетипах в литературе // Вестник Оренбургского государственного университета. – № 11 (117). – Оренбург, 2010. – С. 44-50.

109. Котляревский Н.А. Н.В. Гоголь. 1829-1842: Очерк из истории русской повести и драмы. – 4-е изд., испр. – Пг.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1915. – 572 с.

110. Коцингер С. Значение Державина для творчества Гоголя: некоторые аспекты // Гоголевский сборник. – СПб.: Образование, 1993. – С. 174-199.

111. Крамчаник А.И. О принципах типизации в повестях Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» // Ученые записки Московского городского педагогического института. № 315. – М., 1969. – С. 79-93.

112. Кривонос В.Ш. Повесть Гоголя «Вий» и литературная традиция // Традиции в контексте русской культуры. – Череповец: ЧГУ, 1995. – С. 38-41.

113. Кривонос В.Ш. Пародийный герой и его оценка в прозе Гоголя («Вий») // Проблемы изучения литературного произведения. – Самара, 1996а. – С. 87-94.

114. Кривонос В.Ш. Фольклорные и мифологические мотивы в «Петербургских повестях» Гоголя // Известия РАН. Серия литературы и языка. – Т. 55. – № 1. – М., 1996б. – С. 44-54.

115. Кривонос В.Ш. К проблеме пространства у Гоголя: петербургская окраина // Известия РАН. Серия литературы и языка. – Т. 59. – № 2. – М., 2000. – С. 15-23.
116. Кривонос В.Ш. Мотив «связи женщины с чертом» в прозе Гоголя // Поэтика русской литературы. К 70-летию Ю.В. Манна. – М.: Издательский центр Российского государственного гуманитарного университета, 2001. – С. 65-79.
117. Кривонос В.Ш. Семантика границы в повести Гоголя «Портрет» // Известия РАН. Серия литературы и языка. – Т. 65. – № 3. – М., 2006. – С. 39-46.
118. Кривонос В.Ш. Порог и «пороговый» герой в поэме Гоголя «Мертвые души» // Известия РАН. Серия литературы и языка. – Т. 67. – № 3. – М., 2008. – С. 33-39.
119. Кривонос В.Ш. Повести Гоголя: Пространство смысла. – Самара: Изд-во СГПУ, 2006. – 442 с.
120. Кривонос В.Ш. «Мертвые души» Гоголя: пространство смысла. – Самара: ПГСГА, 2012. – 311 с.
121. Кулаковский Ю.А. Смерть и бессмертие в представлениях древних греков. – Киев: Тип. С.В. Кульженко, 1899. – 128 с.
122. Купреянова Е.Н. «Мёртвые души» Н.В. Гоголя. Замысел и его воплощение // Русская литература. – Л., 1971. – № 3. – С. 62-74.
123. Купреянова Е.Н. Авторская идея и художественная структура «общественной комедии» Н.В. Гоголя «Ревизор» // Русская литература. – Л., 1979. – № 4. – С. 3-16.
124. Купреянова Е.Н. Гоголь-комедиограф // Русская литература. – Л., 1990. – № 1. – С. 6-33.
125. Купчихина И.К. Герой «Шинели» Н. Гоголя: между реальностью и текстом // Филологические записки. Вып. 10. – Воронеж: Воронежский государственный университет, 1998. – С. 193-198.
126. Лебедева О.Б. Брюллов, Гоголь, Иванов (Поэтика «немой сцены» - живой картины комедии «Ревизор») // Поэтика русской литературы. К 70-летию

Ю.В. Манна. – М.: Издательский центр Российского государственного гуманитарного университета, 2001. – С. 113-126.

127. Левкиевская Е.Е. К вопросу об одной мистификации или гоголевский Вий при свете украинской мифологии // Миф и культура: Человек - не человек. – М.: Институт славяноведения и балканистики РАН, 1994. – С. 32-37.

128. Лесогор Н.В. Идиллия в творческом самосознании и художественной практике Н.В. Гоголя // Проблемы исторической поэтики в анализе литературного произведения. – Кемерово: Издательство Кемеровского государственного университета, 1987. – С. 59-65.

129. Лихачев Д.С. Смех как мировоззрение // Лихачев Д.С., Панченко А.М. Смеховой мир Древней Руси. – Л.: Изд-во «Наука», 1976. – С. 7-90.

130. Лотман Ю.М. Гоголь и соотнесение смеховой культуры со смешным и серьезным в русской национальной традиции // Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. Вып. 1 [5]. – Тарту: Изд. Тартуского государственного университета, 1974. – С. 71-72.

131. Лотман Ю.М. Повесть Н.В. Гоголя «Старосветские помещики» // Учебный материал по анализу произведений художественной прозы. – Таллин: Пед. ин-т им. Э. Вильде, 1984. – С. 66-73.

132. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М.: Изд-во «Просвещение», 1988. – С. 251-292.

133. Мадлевская Е.Л. Преодоление страха в русской народной традиции: (На материале мифологических и бытовых рассказов и повести Н.В. Гоголя «Вий») // Языки страха: женские и мужские стратегии поведения. – СПб.: «Пропповский центр: гуманитарные исследования в области традиционной культуры», 2004. – С. 109-120.

134. Майер П. Фантастическое в повседневном: «Невский проспект» Гоголя и «Приключение в ночь под новый год» Гофмана // Поэтика русской литературы. К 70-летию Ю.В. Манна. – М.: Издательский центр Российского

государственного гуманитарного университета, 2001. – С. 99-112.

135. Малкина В.Я. Традиции исторического и «готического» романов в повести Н.В. Гоголя «Страшная месть» // Поэтика русской литературы. К 70-летию Ю.В. Манна. – М.: Издательский центр Российского государственного гуманитарного университета, 2001. – С. 80-89.

136. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. – М.: Изд-во «Художественная литература», 1978. – 398 с.

137. Манн Ю.В. В поисках живой души. – М.: Изд-во «Книга», 1984. – 416 с.

138. Манн Ю.В. Карнавал и его окрестности // Вопросы литературы. – М., 1995. – № 1. – С. 154-182.

139. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. – М.: Изд-во «Coda», 1996. – 474 с.

140. Манн Ю.В. Заметки о «неэвклидовой геометрии» Гоголя, или «сильные кризисы, чувствуемые целой массой» // Вопросы литературы. – М., 2002. – № 5. – С. 170-200.

141. Маркин П.Ф. Языческий космос в раннем творчестве Гоголя // Культура и текст: литературоведение. Часть I. – СПб. - Барнаул, 1998. – С. 103-118.

142. Маркович В.М. Балладный мир Жуковского и русская романтическая повесть эпохи романтизма // Жуковский и русская культура. – Л.: Наука, 1987. – С. 138-165.

143. Маркович В.М. Комедия Н.В. Гоголя «Ревизор» // Анализ драматического произведения. – Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1988. – С. 136-163.

144. Маркович В.М. «Петербургские повести» Н.В. Гоголя. – Л.: Изд-во «Художественная литература», 1989. – 208 с.

145. Марченко Т.В. «Бунт потрясенной души»: о стиле «Записок сумасшедшего» Н.В. Гоголя // Филологические науки. – М., 1993. – № 4. – С. 10-



23.

146. Машинский С.И. Художественный мир Гоголя. – 2-е изд. – М.: Изд-во «Просвещение», 1979. – 432 с.

147. Машкин Н.А. Эсхатология и мессианизм в последний период Римской республики / Известия АН СССР. Серия истории и философии. – Т. 3. – № 5. – М., 1946. – С. 441-460.

148. Мейер Г. Трудный путь (Место Гоголя в метафизике российской литературы) // Трудный Путь. Зарубежная Россия и Гоголь. – М.: Русский Мир, 2002. – С. 250-277.

149. Мелетинский Е.М. Первобытные истоки словесного искусства // Ранние формы искусства. – М.: Изд-во «Искусство», 1972. – С. 149-190.

150. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М.: Изд-во «Наука», 1976. – 408 с.

151. Мережковский Д.С. Гоголь и черт (Исследование) // Мережковский Д.С. В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет. – М.: Изд-во «Советский писатель», 1991. – С. 213-309.

152. Милюгина Е.Г. Опыт амбивалентного прочтения повести Н.В. Гоголя «Вий» // Актуальные проблемы филологии в вузе и школе. – Тверь: ТГУ, 1992. – С. 148-150.

153. Монахов С.И. Жанрово-стилевые модели в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» // Русская литература. – СПб., 2007. – № 1. – С. 24-46.

154. Мочульский К.В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. – М.: Изд-во «Республика», 1995. – 604 с.

155. Музалевский М.Е. К вопросу о цикличности художественного пространства-времени в «Мертвых душах» Н.В. Гоголя // Литературоведение и журналистика. – Саратов: Саратовский университет, 2000. – С. 40-45.

156. Назаревский А.А. Вий в повести Гоголя и Касьян в народных поверьях о 29 февраля // Вопросы русской литературы. Вып. 2. – Львов, 1969. – С. 39-46.

157. Невольниченко С.В. Архетипическая мотивика в повести Н.В. Гоголя

«Вий» // Ученые записки Нижнетагильского государственного педагогического института. Сер.: Обществ. науки. Вып. 2. – Нижний Тагил, 2001. – С. 71-74.

158. Нечипоренко Ю.Д. «Сорочинская ярмарка», «красная свитка»: базовые культурные концепты картины мира Гоголя // Фразеология в контексте культуры. – М.: Изд-во «Языки русской культуры», 1999. – С. 192-196.

159. Нечипоренко Ю.Д. Ярмарка у Гоголя // Жертвоприношение: ритуал в искусстве и культуре от древности до наших дней. – М.: Изд-во «Языки русской культуры», 2000. – С. 383-391.

160. Никишаева В.П. К вопросу об образе времени в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» / Текст: варианты интерпретации. Вып. 4. – Бийск: НИЦ БиГПИ, 1999. – С. 119-122.

161. Никишаева В.П. К вопросу о категории времени в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» // Текст: варианты интерпретации. Вып. 5. – Бийск: НИЦ БиГПИ, 2000. – С. 91-96.

162. Новак О.С. О некоторых особенностях романтического поэтики Гоголя: специфика художественного пространства в повести «Старосветские помещики» // Романтизм в литературном движении. – Тверь: ТГУ, 1997. – С. 135-141.

163. Новак О.С. Художественное пространство в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя // Историко-литературный сборник. Вып. 1. – Тверь: ТГУ, 1999. – С. 54-62.

164. Николаев О.Р. К истолкованию одной детали «Старосветских помещиков» Н.В. Гоголя // Русская литература. – Л., 1988. – № 1. – С. 175-180.

165. Овечкин С.В. «Старосветские помещики»: неоднородность нарратива и жанровая трансформация // Дергачевские чтения – 2004. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. – Екатеринбург, 2006. – С. 88-93.

166. Орлова И.А. Цветовая палитра в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» // Русская речь. – М., 2004. – № 6. – С. 13-18.

167. Павлинов С.А. «Невский проспект» Н.В. Гоголя: философские источники и исторические параллели // Философские науки. – М., 1996. – №№ 1-4. – С. 117-132.
168. Панченко А.М. Русская культура в канун петровских реформ // Из истории русской культуры. Т. 3 (XVII - начало XVIII в.) – М.: Изд-во «Языки славянских культур», 1996. – С. 9-261.
169. Петрова Н.В. Традиции гомеровского эпоса в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» // Литература в школе. – М., 1998. – № 3. – С. 22-29.
170. Пиксанов Н.К. Украинские повести Гоголя // Пиксанов Н.К. О классиках. – М.: Изд-во Московского товарищества писателей, 1933. – С. 43-148.
171. Писарев Д.И. Сочинения: В 4-х тт. – М.: ГИХЛ, 1955.
172. Поддубная Р.Н. Тип героя и характер конфликта в повести Н.В. Гоголя «Вий» // Вопросы художественной структуры произведений русской классики. – Владимир: Изд-во Владимирского педагогического института, 1983. – С. 61-80.
173. Полтавец Е.Ю. «Мертвые души» Н.В. Гоголя: опыт комментированного чтения // Литература в школе. – М., 1998а. – № 2. – С. 93-103.
174. Полтавец Е.Ю. «Мертвые души» Н.В. Гоголя: опыт комментированного чтения // Литература в школе. – М., 1998б. – № 3. – С. 78-85.
175. Полтавец Е.Ю. «Мертвые души» Н.В. Гоголя: опыт комментированного чтения // Литература в школе. – М., 1998в. – № 4. – С. 111-121.
176. Полякова Н. Тайна старосветских помещиков // Нева. – СПб., 1998. – № 8. – С. 212-215.
177. Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. – СПб.: Изд-во «Алетейя», 1997. – 282 с.
178. Пумпянский Л.В. Гоголь // Пумпянский Л.В. Классическая традиция. – М.: Изд-во «Языки русской культуры», 2000а. – С. 257-342.
179. Пумпянский Л.В. Опыт построения релятивистской действительности по «Ревизору» // Пумпянский Л.В. Классическая традиция. – М.: Изд-во «Языки русской культуры», 2000б. – С. 576-590.

180. Пыпин А.Н. История русской литературы. Т. I. – СПб.: Типография М.М. Стасюлевича, 1898. – 484 с.
181. Пыпин А.Н. Характеристики литературных мнений от двадцатых до пятидесятих годов. Исторические очерки. – СПб.: Изд. «Колос», 1909. – 582 с.
182. Ремизов А.М. Огонь вещей. – М.: Изд-во «Советская Россия», 1989. – 528 с.
183. Рицци Д. «Станционный смотритель» Пушкина и «Старосветские помещики» Гоголя // Пушкинская конференция в Стэнфорде. Материалы и исследования. – М.: ОГИ, 2001. – С. 318-334.
184. Рогалев А.Ф. Подтекст именованья персонажей в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» // Литература в школе. – М., 2005. – № 4. – С. 21-24.
185. Романов Д.А. Идеализация обыденного в повести Н.В. Гоголя «Старосветские помещики»: лингвостилистический аспект // Русский язык в школе. – М., 2011. – № 11. – С. 39-45.
186. Сазонова Л.И. Литературная родословная гоголевской птицы-тройки // Известия РАН. Серия литературы и языка. – Т. 59. – № 2. – М., 2000. – С. 23-30.
187. Самышкина А.В. Философско-исторические истоки творческого метода Н.В. Гоголя // Русская литература. – Л., 1976. – № 2. – С. 35-58.
188. Самышкина А.В. К проблеме гоголевского фольклоризма // Русская литература. – Л., 1979. – № 3. – С. 61-80.
189. Сахаров В.А. Эсхатологические сочинения и сказания в древнерусской письменности и влияние их на народные духовные стихи. – Тула: Тип. Н.И. Соколова, 1879. – 249 с.
190. Седакова И.А. Дед // Славянские древности. Этнолингвистический словарь. Т. 2. – М.: Международные отношения, 1999. – С. 41-43.
191. Синцова С.В. Гендерная проблематика повести Н.В. Гоголя «Старосветские помещики» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – № 6. – Ч. 2. – Нижний Новгород, 2009. – С. 91-97.
192. Синцова С.В. Символика повести Н.В. Гоголя «Вий»: гендерные

оттенки значений // Дом Бурганова. Пространство культуры. – М., 2010. – № 2. – С. 159-170.

193. Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках. – М.: Художественная литература, 1972. – 544 с.

194. Слюсарь А.А. Поэтика «Мертвых душ» // Проблемы исторической поэтики в анализе литературного произведения. – Кемерово: КГУ, 1987. – С. 100-111.

195. Смирнов А.С. «Мертвые души» Н.В. Гоголя и романтическая ирония // Литературный текст: проблем и методы исследования. Вып. V. «Свое» и «чужое» слово в художественном контексте. – Тверь: ТГУ, 1999. – С. 80-86.

196. Смирнов И.П. Место мифопоэтического подхода среди других толкований текста (о стихотворении Маяковского “Вот так я сделался собакой”) // Миф – фольклор – литература. – Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1978. – С. 196-210.

197. Смирнова Е.А. Поэма Гоголя «Мертвые души». – Л.: Изд-во «Наука», 1987. – 198 с.

198. Снигирев А.В. Подмигивающий Гоголь: Ситуативные особенности употребления лексики визуального восприятия в повести «Вий» // Художественный текст: структура, семантика, прагматика. – Екатеринбург: Урал. гос. ун-т им. А. М. Горького, 1997. – С. 149-155.

199. Соболев А.Н. Загробный мир по древнерусским представлениям. – Сергиев Посад: Изд-во М.С. Елова, 1913. – 212 с.

200. Софронова Л.А. Принцип отражения в поэтике барокко // Барокко в славянских культурах. – М.: Наука, 1982. – С. 78-101.

201. Софронова Л.А. Мифопоэтика раннего Гоголя. – СПб.: Изд-во «Алетейя», 2010. – 296 с.

202. Старшая Эдда: исландский эпос / перевод А. Корсун; статья А. Гуревич; коммент. М.И. Стеблин-Каменский. – СПб.: Азбука, 2000. – 462 с.

203. Степанов А.В. «Старосветские помещики» Н.В. Гоголя: диалектика дискурса и стиля // Русский язык в школе. – М., 2009. – № 1. – С. 49-53.
204. Степанов Н.Л. Искусство Гоголя - драматурга. – М.: Изд-во «Искусство», 1964. – 247 с.
205. Степанова К.П. Функции описаний в сюжете повести Н.В. Гоголя «Сорочинская ярмарка» // Вопросы сюжетосложения. Вып. 5. – Рига: «Звайгзне», 1978. – С. 42-50.
206. Тихонов С.Е. Гоголь и речевое воздействие (П.И. Чичиков и эффективность общения) // Русская словесность. – М., 2005. – № 5. – С. 62-66.
207. Толстая С.М. Пространство слова. Лексическая семантика в общеславянской перспективе. – М.: Изд-во «Индрик», 2008. – 528 с.
208. Топоров В.Н. Апология Плюшкина: вещь в антропоцентрической перспективе // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Образ: Исследования в области мифопоэтического. – М.: Издательская группа «Прогресс» - «Культура», 1995. – С. 5 -113.
209. Турбин В.Н. О литературных источниках одного эпизода поэмы Гоголя «Мертвые души» // «Замысел, труд, воплощение...». – М.: Изд-во МГУ, 1977. – С. 191-197.
210. Турбин В.Н. Пушкин. Гоголь. Лермонтов: об изучении литературных жанров. – М.: Изд-во «Просвещение», 1978. – 239 с.
211. Тюпа В.И. Художественность литературного произведения: вопросы типологии. – Красноярск: Изд-во Краснояр. ун-та, 1987. – 217 с.
212. Украинские думы. Пер. Б. Турганова // Героический эпос народов СССР. В 2-х тт. Т. 2. (Б-ка всемирной литературы. Сер. 1. Т. 14). – М.: Художественная литература, 1975. – С. 5-55.
213. Успенский Б.А. Филологические разыскания в области славянских древностей. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1982. – 257 с.
214. Фангер Д. В чем же, наконец, существо «Шинели» и в чем ее особенность // Н.В. Гоголь: Материалы и исследования. – М.: Наследие, 1995. – С.

50-61.

215. Фиалкова Л.Л. К проблеме «Гоголь и фольклор» // Фольклорная традиция в русской литературе. – Волгоград: ВГПИ, 1986. – С. 57-60.

216. Фомичев С.А. Повесть Н.В. Гоголя «Вий»: (Заметки комментатора) // Новые безделки. – М.: Изд-во «Новое литературное обозрение», 1995/1996. – С. 441-446.

217. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра: период античной литературы. – Л.: Гослитиздат, 1936. – 454 с.

218. Фролова В.В. Уловки Чичикова в диалогах с помещиками // Русская речь. – М., 2008. – № 3. – С. 15-19.

219. Фролова Е.А. Оценочные наименования персонажа как средство его характеристики (на материале поэмы «Мертвые души») // Русская речь. – М., 1979. – № 3. – С. 71-75.

220. Хусаинова О.И. Герои - дети в повести Н.В. Гоголя «Старосветские помещики» // Филологические этюды. Вып. 13 (ч. 1-3). – Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 2010. – С. 22-26.

221. Чижевский Д.И. Неизвестный Гоголь // Гоголь: Материалы и исследования. – М.: Наследие, 1995. – С. 199-229.

222. Шагинян Р.П. Пафос «Мертвых душ» и его художественное воплощение // Проблемы поэтики. – Ташкент: ФАН УзССР, 1968. – С. 40-50.

223. Шамбинаго С.К. Трилогия романтизма (Н.В. Гоголь). – М.: Польза, 1911. – 158 с.

224. Шатин Ю.В. Роман как риторический жанр: Преодоление контраверсы // Литературный текст: проблемы и методы и исследования. Вып. 6. Аспекты теоретической поэтики. К 60-летию Н.Д. Тамарченко. – Тверь: ТГУ, 2000. – С. 103-113.

225. Шевергина В.В. Персонажи сказочной прозы в повести Н.В. Гоголя «Вий» // Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие. – М.: ИКАР, 2004. – С. 267-273.

226. Шестаков В.П. Эсхатология и утопия: очерки русской философии и культуры. – М.: ВЛАДОС, 1995. – 216 с.
227. Штаб В.А. Тема пути в повести Н.В. Гоголя «Вий» и ее отражение в произведении Л.Н. Толстого «Хозяин и работник» // Сибирский филологический журнал. – Барнаул - Томск - Иркутск - Новосибирск, 2011. – № 4. – С. 86-93.
228. Эрн В.Ф. Сковорода: жизнь и учение. – М.: Товарищество типографии А.И. Мамонтова, 1912. – 342 с.
229. Юдин В.И. Народно-бытовая сказка и литература // Научные труды Курского государственного педагогического института. Т. 68 (161). Писатель и литературный процесс. – Курск, 1976. – С. 27-44.
230. Якубова Р.Х. Традиции балаганного искусства в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя // Фольклор народов России: Фольклор. Миф. Литература. К 90-летию профессора Л.Г. Барага. Межвузовский научный сборник. Вып. 24. – Уфа, 2001. – С. 260-270.
231. Янушкевич А.С. Эпические начала «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя // Сборник трудов молодых ученых. Вып. 1. – Томск. 1971. – С. 36-68.
232. Янушкевич А.С. Особенности гоголевского историзма в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» // Сборник трудов молодых ученых. Вып. 3. – Томск, 1974. – С. 3-20.
233. Янушкевич А.С. Особенности композиции «Вечеров на хуторе близ Диканьки» // Ученые записки Томского государственного университета. Вып. 94. – Томск, 1975. – С. 100-109.
234. Bultmann R. History and Eschatology. – Edinburgh: University Press, 1957. – 61 p.
235. Driessen F.C. Gogol as a Short-Story Writer: A Study of His Technique of Composition. – The Hague, London: Mouton and C., 1965. – 243 p.
236. Floegel K.F. Geschichte des Grotesk-Komischen. – München: Georg Müller, 1914. – 542 S.



237. Florovsicy G. The Patristic Age and Eschatology: An Introduction // *Stadia Patristica*, II. – Bruxelles, 1956. – P. 235-250.
238. Kent L. The Subconscious in Gogol' and Dostoevskij and its Antecedents. – The Hague - Paris. 1969. – P. 53-87.
239. Obolensky A.P. Gogol and Hieronymos Bosch // *Записки русской академической группы в США*. Т. 17. Translation of the Association of Russian American scholars in the USA. Vol. XVII. 1984. – New York. 1984. – P. 122-131.
240. Setschkareff V. N.V. Gogol. Leben und Schaffen. – Berlin: Harrassowitz, 1953. – 192 s.
241. Tschyzewskyj D. Skovoroda – Gogol' (Y.G. Shevelev zum Geburtstag) // *Die Welt der Slaven*. Vierteljahrsschrift für Slavistik. – Wiesbaden, 1968. – Jg. XIII. – Hft. 1. – S. 318-325.