



Аркадий Хаимович Гольденберг,
доктор филологических наук,
профессор кафедры литературы
и методики ее преподавания
Волгоградского государственного
социально-педагогического университета.
Автор более ста работ о творчестве Н.В. Гоголя,
в том числе книг «Мертвые души» Н.В. Гоголя
и традиции народной культуры»,
«Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя».

А.Х.Гольденберг

ТВОРЧЕСТВО ГОГОЛЯ В МИФОЛОГИЧЕСКОМ И ЛИТЕРАТУРНОМ КОНТЕКСТЕ

Волгоград
Научного издательства ВГСПУ
«Перемена»
2019

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Волгоградский государственный социально-педагогический университет

А.Х. Гольденберг

ТВОРЧЕСТВО ГОГОЛЯ
В МИФОЛОГИЧЕСКОМ
И ЛИТЕРАТУРНОМ
КОНТЕКСТЕ

Учебное пособие

Волгоград
Научное издательство ВГСПУ
«Перемена»
2019

УДК 821.161.1.09"18"
ББК 83.3(2Рос=Рус)5
Г 630

Рецензент:

Е.И. Анненкова, доктор филологических наук, проф.,
зав. кафедрой русской литературы
Российского государственного педагогического университета
им. А.И. Герцена

Гольденберг, А.Х.

Г 630 Творчество Гоголя в мифологическом и литературном контексте: учебное пособие / А.Х. Гольденберг. – Волгоград : Научное издательство ВГСПУ «Перемена», 2019. – 108 с.

ISBN 978-5-9935-0395-0

Книга содержит исследования, расширяющие контекст понимания и восприятия творчества Гоголя. В них анализируются мифологическая семантика образов пространства и времени в произведениях писателя – от «Вечеров на хуторе близ Диканьки» до «Мертвых душ», специфика гоголевского смеха в контексте традиций святоотеческой литературы и русской гомилетики, роль европейского культурного контекста и жанровых традиций массовой европейской литературы в поэтике Гоголя.

Пособие предназначено для бакалавров, магистрантов, аспирантов филологических факультетов, школьных и вузовских преподавателей литературы, для всех, кто интересуется творчеством Гоголя.

УДК 821.161.1.09"18"
ББК 83.3(2Рос=Рус)5

ISBN 978-5-9935-0395-0

- © Гольденберг А.Х., 2019
- © Волгоградский государственный социально-педагогический университет, 2019
- © Оформление. Научное издательство ВГСПУ «Перемена», 2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	4
Глава 1. Пространство и время в мифопоэтике Гоголя	6
1.1. Мир живых и мир мертвых в художественном пространстве Гоголя	6
1.2. Народный и церковный календарь в метасюжете Гоголя	21
1.3. Мифологическая семантика образов пространства и времени (Часы в доме Коробочки)	31
Вопросы для самопроверки.	40
Глава 2. Поэтика Гоголя в контексте традиций духовной литературы	41
2.1. Смех как поучение в поэтике Гоголя	41
2.2. Традиции русской гомилетики в творчестве Гоголя 1840-1850-х годов.	51
Вопросы для самопроверки	62
Глава 3. Творчество Гоголя в контексте европейской литературы и культуры	63
3.1. О синтезе европейских и славянских культурных традиций в поэтике Гоголя (Шарманка Ноздрева)	63
3.2. Итальянский контекст у Гоголя и традиция европейского разбойничьего романа (Гоголь и Вульпиус)	76
Вопросы для самопроверки	86
Заключение	87
Вопросы и задания	88
Рекомендуемая литература	100
Указатель имен	101

ПРЕДИСЛОВИЕ

Творчество Гоголя при всей его изученности и кажущейся доступности для читателя таит в себе еще немало загадок, глубинных смыслов, способных открыться лишь в «большом времени» (М. Бахтин) русской и мировой культуры. Современные подходы к анализу литературных текстов не только обогатили арсенал исследовательских методов и приемов, но и позволили значительно расширить культурно-исторический и литературный контекст, в котором возникают и живут произведения писателя.

Они дают уникальную возможность охватить важнейшие грани понятия «художественный мир писателя», продемонстрировать студентам его основные аспекты в анализе художественного текста.

Многослойность художественного мира писателя предполагает изучение его произведений на диахронном (в аспекте исторической поэтики) и синхронном (в контексте эпохи) уровнях. При этом обращение исследователя к фольклорно-мифологическому или историко-литературному контексту не должно отодвигать на второй план онтологию самого текста. Мы стремились, говоря словами Р. Барта, прочитать гоголевские тексты «настолько медленно, насколько это будет необходимо», прочитать, «делая остановки столь часто, сколь требуется», но не для того, чтобы «увидеть, как текст взрывается и рассеивается в межтекстовом пространстве» [Барт 1994: 425], а чтобы сфокусировать внимание читателей произведений Гоголя на тех художественных смыслах, которые открываются в этих контекстах.

В книге предлагается анализ трех важнейших контекстов гоголевского творчества: мифопоэтического, духовно-религиозного, культурно-исторического. Каждому из них посвящена отдельная глава пособия.

В первой раскрывается мифологическая семантика гоголевских образов пространства и времени, во второй основное внимание уделено духовно-религиозному контексту творчества писателя, третья посвящена месту и роли в нем европейского культурного контекста, жанровых традиций массовой европейской литературы в поэтике писателя.

После каждой главы помещены вопросы для самопроверки по ее содержанию. Завершают пособие вопросы и задания для самостоятельной работы над гоголевскими текстами и посвященной им научной литературой, методические материалы к семинарским занятиям. Они имеют общую цель – стимулировать учебную и научно-исследовательскую работу студентов по затронутым в пособии проблемам.

Книга предназначена для студентов-филологов, изучающих историю и поэтику русской литературы. Она также призвана помочь учителю-словеснику выйти за рамки школьного учебника и существующей методической литературы при разработке уроков, посвященных творчеству Гоголя.

Глава 1. ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ В МИФОПОЭТИКЕ ГОГОЛЯ

1.1. Мир живых и мир мертвых в художественном пространстве Гоголя

В художественном пространстве гоголевских текстов нет четкой границы между бытием и небытием, миром живых и миром мертвых. Уже в первой своей поэме «Ганц Кюхельгартен» писателю приходится эту границу обозначать. Так, описывая семейный праздник родителей Луизы, Гоголь наделяет их, на первый взгляд избыточным, определением «живой». Мать Луизы он называет «живая Берта», об отце говорит так же: «Сегодня праздновал *живой* Вильгельм / Рожденье дорогой своей супруги»¹. Этим определениям сопутствуют традиционный для сентиментально-романтической литературы топос кладбища и романтический балладный мотив восстающих из могил покойников в «Ночном видении» Луизы: «Подымается протяжно / В белом саване мертвец, / Кости пыльные он важно / Отирает молодец...И покойники с покою / Страшной тянутся толпою» (I, 87). Здесь как бы открывается перспектива в глубь художественного мира Гоголя, в котором сосуществование живых и мертвых, потомков и предков становится неотъемлемой чертой поэтического сознания писателя и проявляется на разных этапах его творчества, от «Вечеров на хуторе близ Диканьки» до «Мертвых душ».

В Предисловии к первой части «Вечеров на хуторе близ Диканьки» пасичник Рудый Панько обещает читателям выпустить «до нового году <...> другую книжку», в которой «можно будет пострадать выходцами с того света и дивами, какие творились в старину, в православной стороне нашей» (I, 106). В первую часть он их не помещает «нарочно», чтобы не напугать «добрых людей». Лукавство пасичника обнаруживается уже в «Сорочинской ярмарке»: сюжетным контрапунктом повести становится история о красной свитке изгнанного из пекла черта. Она вызывает у её героев не просто страх, а «ужас», который «оковал всех». В «Вечере накануне Ивана Купала» потусторонний мир представлен образами Басаврюка и ведьмы, пьющей кровь обезглавленно-го Ивася. «Майская ночь» рисует подводный мир русалок, в котором скрылась мачеха-ведьма, а в «Пропавшей грамоте» дается изображение самого пекла, куда попадает главный герой повести.

¹ Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. – М.; Л.: АН СССР, 1937-1952. – Т. I. – С. 71. Далее все гоголевские цитаты, кроме специально оговоренных, даются по этому изданию с указанием в круглых скобках тома и страниц.

Без контактов с «тем светом» персонажи писателя никак обойтись не могут, потусторонний мир становится неотъемлемой частью художественного пространства Гоголя. Подобное двоемирие было общим местом романтической поэтики, в русле которой начиналось гоголевское творчество. Оригинальность молодого автора «Вечеров», названных Пушкиным «истинно веселою книгою», заключалась, с точки зрения его современников, в неповторимом синтезе противоположных эстетических категорий – ужасного и смешного.

Вопрос о художественной природе гоголевского смеха, его мировоззренческих истоках долгое время оставался открытым. Наиболее остро за последние полвека он был поставлен М.М. Бахтиным, связавшим смеховой мир Гоголя с карнавальным началом народной культуры. Он писал о «Вечерах на хуторе близ Диканьки», что «еда, питье и половая жизнь в этих рассказах носят праздничный, карнавально-масленичный характер» [Бахтин 1975: 485]. Однако за смехом «Вечеров», главной темой которых еще В.В. Гиппиус назвал «вторжение в жизнь человека демонического начала и борьбу с ним» [Гиппиус 1924: 73], скрывался неподдельный страх перед темным миром потустороннего, откуда являются у Гоголя его демонические персонажи. И это отнюдь не «веселая чертовщина», как полагал Бахтин, а поистине ужас, «страх космический» [Софронова 2010: 133], который испытывают живые гоголевские персонажи перед «выходцами с того света».

Если в первой повести «Вечеров» активность демонических персонажей вызвана обозначением локуса ярмарки как «нечистого» места, то в «Вечере накануне Ивана Купала», «Майской ночи», «Ночи перед Рождеством» она тесно связана с мифологическими представлениями о народном празднике как времени разгула нечистой силы, облегчающем контакты с нею.

В.Я. Пропп в своей работе «Русские аграрные праздники: (Опыт историко-этнографического исследования)» выявил общую структуру календарных народных праздников, позволившую представить ясную и цельную картину обрядов годового цикла. Ученый показал, что «между основными праздниками, при всех их отличиях, имеется ясно осязаемое сходство» [Пропп 1995: 22-23]. Стержневой мифологемой календарного праздника является идея умирания / воскресения природы, идея вечного круговорота жизни. Она определяет не только прагматику народного обряда, но и его формальную организацию. Пропп обратил внимание на тесную связь календарных народных праздников с обрядами поминовения усопших. Они, по его наблюдениям, «имеют

место во время святок, на масленицу, на Троицу, в радуницу и в некоторые другие сроки [Там же: 22].

Для творчества Гоголя этот аспект народной обрядовой культуры оказался весьма значим. Уже в первом сборнике писателя одной из главных архетипических черт поведения и родового сознания героев становится ощущение живой непрекращающейся связи с предками, «дедами». Здесь торжествует не условное время сказки, а мифологическая концепция циклического времени, согласно которой души умерших предков возрождаются в их потомках. «А как впутается какой-нибудь родич, – говорит рассказчик “Пропавшей грамоты”, – дед или прадед – ну, тогда и рукой махни: <...> если не чудится, вот-вот сам все это делаешь, как будто залез в прадедовскую душу, или прадедовская душа шалит в тебе <...>» (I, 189).

Поколения предков и потомков, начиная с повести «Страшная месть», образуют иерархию, в которой, как заметил А.И. Иваницкий, «каждое поколение <...> карает (поглощает) нисходящее и карается (поглощается) предыдущим, отцовским» [Иваницкий 2001: 254]. В зрелых и поздних произведениях Гоголя это приводит к комическим гиперболам неразличимости отцов и детей. Так, в «Ревизоре» Добчинский по виду месячного младенца определяет, что тот «будет, как и отец, содержать трактир» (IV, 10), а дети вымышленного чиновника Замухрышкина в «Игроках» уже в пеленках, по предположению Утешительного, производят руками движения взяточника.

С другой стороны, мифопоэтическое сознание Гоголя проявляется у него в наделении своих героев чертами и свойствами животных. Они у Гоголя, по мысли А.И. Иваницкого, зачастую играют роль тотемных предков и могут поглотить своих «сыновей», вернув их в земляное чрево. Если в ранней прозе писателя их тотемная природа явлена открыто (например, птичий нос, баран и медведь в «Заколдованном месте», эхом отзывающиеся на любое слово героя и выступающие как его дочеловеческие «я»), то в последующих текстах Гоголя они принимают новые формы, воспроизводя основополагающие структуры мифологического понимания смерти, где последняя условна и означает «лишь возврат к исходному положению», ту же жизнь, «но в ином облики» [Еремина 1978: 7]. Смерть для героев Гоголя может принять облик животного (серая кошечка в «Старосветских помещиках»), а зооморфные тропы в гоголевском стиле способны с метафорического уровня перейти в план реальности и оказать губительное воздействие на судьбы персонажей (имя гусака в «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»), либо оставаться на тон-

кой грани, отделяющей человеческий образ от его тотемного архетипа (звериные ипостаси чиновников в письме Хлестакова, зооморфные элементы в портретах персонажей «Мертвых душ» как манифестация их духовного оскудения).

В основе тотемизма лежало почитание родового предка. Культ предков, или манизм (от латинского *manes* – души умерших) долгое время рассматривался этнографами как одна из древнейших и самых распространенных форм первобытной религии. Приверженцы манистической теории не видели различий между покойными, относя их всех к общей категории предков. Однако отношения предков и потомков в традиционной народной культуре носят неоднозначный характер.

Одним из первых на это обратил внимание в статье «Древнерусский языческий культ “заложных” покойников» (1917) выдающийся исследователь славянской духовной культуры Д.К. Зеленин. Изучая народные представления о посмертном существовании человека, он указал на глубокие различия в отношении к тем покойникам, которые умерли естественной смертью, и к тем, кто умер преждевременной или неестественной смертью (некрещеные дети, утопленники, погибшие от рук убийц или в результате несчастного случая, самоубийцы). Умершие «своей» смертью почитались как *родители, предки*, «не своей» именовались *заложными* покойниками, или *мертвяками*. Последние попадали в услужение нечистой силе и сами становились демоническими существами, опасными для живых людей [Зеленин 1999: 18-20]¹. Таким образом, умершие в народном сознании делились на *чистых* и *нечистых*. Подавляющее большинство демонологических персонажей славянского фольклора восходит, согласно современным исследованиям, к верованиям о «заложных», или «ходячих» покойниках [Виноградова 2000; Седакова 2004]. Эти представления нашли свое преломление на разных уровнях поэтики Гоголя и стали важной частью онтологии его творчества.

Характерной чертой поведения гоголевских персонажей является постоянное пересечение ими *границы* между миром живых и миром мертвых. В славянской народной культуре общение живых и мертвых было строго регламентировано [Толстая 2000: 14-20]. В его основе лежали мифологические представления о посмертной судьбе предков, души которых в определенные народным календарем дни почитают, приглашают в гости. Тех, кто явился в неурочное время, боятся, выпро-

¹ Об ином, чем у Зеленина, толковании происхождения термина «заложные» как «забытые, не поминаемые» покойники см.: [Панченко 2013].

важивают, стараются защититься от них. Былички и похоронные причитания отразили представления о том, что смерть человека наступает из-за того, что умерший родственник, явившийся до сорокового дня, забирает его к себе на «тот» свет [Черепанова 1996: 116]. В календарных обрядах у «предков» просили покровительства, в семейных (родильных, свадебных, похоронных) ведущую роль играла охранительная семантика. Новорожденный, невеста, умерший считались лиминальными существами, которые должны были совершить «обряд перехода» (А. ван Геннеп¹), чтобы утвердиться в новом статусе человека, замужней женщины, покойного предка. Любые нарушения обрядового регламента были чреваты опасными последствиями для участников обряда и для всего родового коллектива.

Особый статус имел в славянских обрядовых представлениях *сирота*. Он воспринимался как лицо ущербное не только социально, но и ритуально. Сирота был обделен, лишен своей доли и поэтому не мог участвовать в семейных обрядах, чтобы его обездоленность не распространилась на окружающих и на саму обрядовую ситуацию. Сирота не допускался к участию к свадебном обряде, а также в некоторых календарных обрядах, исполняемых ради плодородия и правильного течения жизни. Лишенный защиты и покровительства в мире земном, сирота мог обращаться за помощью к миру потустороннему. Он имел статус посредника между миром людей и «иным» миром [См.: Левкиевская 2002; Трофимов 1999].

Главные герои большинства повестей «Вечеров» наделены чертами сиротства или полусиротства. Вот почему столь проблематична для них ситуация брака. Грицько («Сорочинская ярмарка»), Петро («Вечер накануне Ивана Купала») – круглые сироты. Полусироты – Левко («Майская ночь»), Вакула («Ночь перед Рождеством»), Катерина («Страшная месть»). И даже Иван Федорович Шпонька – сирота, находящийся под покровительством своей тетушки. Обратим внимание, что во всех этих произведениях, за исключением последней повести, где тема брака только намечена как возможность превращения «дытны» в «мужа»), свадьба выступает в качестве ключевого сюжетного мотива. И совершается она при участии нечистой силы. Иными словами, сиротство персонажей наделяет эти свадьбы признаками «нечистоты», то есть превращает в антисвадьбы. Даже если свадьба сыграна по всем обрядовым правилам, как в «Вечере накануне Ивана Купала» или в «Страшной мести», она не приносит героям счастья. Вероятно,

¹ Арнольд ван Геннеп (1973-1957) – французский фольклорист и этнолог, автор научного труда «Обряды перехода: систематическое изучение обрядов» (1909).

не случайно свадебная тема соединяется с мотивами смерти и скуки в финале «Сорочинской ярмарки» «при взгляде на старушек, на ветхих лицах которых веяло равнодушие могилы, толкавшихся между новым, смеющимся, живым человеком» (I, 135).

Этой закономерности, на первый взгляд, противоречат сказочные финалы «Майской ночи» и «Ночи перед Рождеством», герои которых – полусироты – добывают ключи от счастья в «ином» царстве. С одной стороны, это может свидетельствовать о том, что Гоголь, по словам М.Н. Виролайнен, «никогда не следовал какой-либо одной избранной модели. Так, фабулы «Вечеров» в глубинном своем основании восходят к фольклорной сказке со свадебным сюжетом, но исходная модель с практически одним и те же набором персонажей варьируется в цикле словно бы затем, чтобы постоянно деформируясь, выйти из своего канонического русла, обернуться катастрофой в «Вечере накануне Ивана Купала» и в «Страшной мести» и наконец вовсе расстроиться в повести о Шпоньке» [Виролайнен 2003: 11].

С другой стороны, счастливый финал возможен там, где героям удастся одолеть нечистую силу с помощью креста («Пропавшая грамота», «Ночь перед Рождеством») или литературного чуда. Финал «Майской ночи» носит, по заключению Е.Е. Дмитриевой, «исключительно литературный характер», поскольку в фольклоре нечистая сила превосходит человека в способности к сверхвидению. Сама ситуация загадывания русалкой загадки типична для фольклора, однако Гоголь ее переворачивает и дает возможность герою увидеть то, чего не смогла панночка [См.: Дмитриева 2001: 735].

В славянской народной культуре свадебный и похоронный обряды структурно изоморфны [Байбурин, Левинтон 1990]. Их неразрывная связь отражает архаические представления об изоморфизме смерти и рождения. Смерть в народном сознании мыслится не как окончательное исчезновение, а как новое рождение, превращение / воскрешение, переход в иную сферу существования, как особая форма жизни. Этот же мифологический субстрат лежит в основе календарной обрядности.

Отзвуки структурно-семантического комплекса, объединяющего свадьбу и похороны, можно обнаружить не только в «Вечерах». Они есть и в «Миргороде», и в петербургских повестях. Такова сюжетная коллизия «Вия», в рамках которой строятся отношения круглого сироты Хомы Брута и панночки. Не раз отмечалась травестия романтической темы мистического брака в «Шинели» [Манн 1987: 77; Вайскопф 2003: 191]. Однако превращение Башмачкина в «ходячего покойника» в «фантастическом» окончании повести позволяет соотне-

сти финал «Шинели» с древними народными представлениями о причинах явления умершего в мир живых, одной из которых является неизжитость им срока жизни. Поведение мертвеца, ищущего свою шинель (ср. историю о поисках чертом красной свитки в «Сорочинской ярмарке»), по словам современного исследователя, «прямо указывает на него как на заложного покойника, доживающего за гробом свой век» [Кривонос 2006: 386].

В поэме «Мертвые души» тема посмертного существования является центральным смыслообразующим мотивом, актуализирующим не только христианские, но и языческие концепты живой и мертвой души. Здесь, в первую очередь, следует обратить внимание на архетипические черты поминальной обрядности, которые проявляются на разных уровнях художественного текста. Это связано прежде всего с загробным интересом главного героя – покупкой мертвых душ. Композиционное своеобразие первых шести глав поэмы может быть охарактеризовано таким фольклорно-этнографическим термином, как *обход*. Сначала Чичиков наносит визиты городским чиновникам – «отцам города», а потом совершает объезды окрестных помещиков – владельцев мертвых душ¹. Они воспроизводят структурную схему обрядовых обходов, связанных с календарными народными праздниками. На святках обход дворов является композиционным стержнем обряда колядования, атмосфера которого с этнографической точностью воспроизведена Гоголем в «Ночи перед Рождеством». Обряд заключается в последовательном посещении домов группами колядовщиков с определенной ритуальной целью и получении даров от хозяев дома. Мифологический смысл обряда связан с архаическим представлением о том, что колядовщики есть заместители покойных предков [Виноградова 2000: 115]. Их одаривание было призвано обеспечить покровительство усопших в новом земледельческом году, гарантировать хозяйственное и семейное благополучие. Обряд сопровождался исполнением особых магических песен заклинательного типа – колядок. Они включали в себя в качестве обязательного структурного элемента благопожелания хозяевам дома [Агапкина, Виноградова 1994]. В рамках этого ритуала и совершался дарообмен между исполнителями колядок и хозяевами. В ответ на благопожелания колядовщики получали специальные обрядовые дары – еду и особое обрядовое печенье, обычно имевшее фор-

¹ См. наблюдения Л.В. Евдокимовой о структурной преемственности святочно-ритуального характера визитов к «отцам города» героя романа Ф. Сологуба «Мелкий бес» Передонова по отношению к композиции поэмы Гоголя [Евдокимова 1998: 86-87].

му домашних животных. Высказывалось предположение, что фигурное тесто заменило собой жертвенное животное [Виноградова 1982: 139]. Одаривание колядовщиков как заместителей душ умерших, пришедших в свои дома, опиралось на мифологические представления о том, что покойные предки способны «не только предсказать судьбу, но и повлиять на все сферы земной жизни. В этой связи поминальные обряды есть не что иное, как жертва в целях задабривания умерших, чтобы они в дальнейшем содействовали благополучию своих родственников» [Там же: 148].

Чичиков с его умением «очень искусно польстить каждому» (VI, 12) производит при своих посещениях помещиков типологически сходный дарообмен: «благопожеланий» на мертвые души. Этот обрядовый архетип представлен, естественно, не в прямой, а в травестийной ипостаси во всех диалогах с помещиками, кроме главы о Ноздре. Уже сама номинация первого «двора» обрядового обхода – деревня *Маниловка* – в числе других «заманивающих», демонологических значений указывает на прозрачную этимологическую связь с *manes*, народными представлениями о душах умерших [См.: Фарина 2004: 499]. Манилов, подаривший своих покойников Чичикову, в ответ на благодарности «смешался, весь покраснел и <...> выразился, что это сущее ничего, что он точно, хотел бы доказать чем-нибудь сердечное влечение, магнетизм души, а умершие души в некотором роде совершенная дрянь» (VI, 36). В остальных случаях дарообмен носит товарно-денежный характер.

Если по ходу обряда хозяева двора отказывались щедро одарить колядовщиков, вместо благопожеланий звучали угрозы с их стороны. Утренний разговор Чичикова с Коробочкой начинается по сходной «колядной» модели, с «величаний» ее помещью: «У вас, матушка, хорошая деревенька» (VI, 50). Однако отказ помещицы продать мертвые души резко меняет речевое поведение Чичикова: «<...> да пропади они и околей со всей вашей деревней!..» (VI, 54). Показательно, что, уступив покойников после этих угроз за пятнадцать рублей, Коробочка строит свои дальнейшие отношения с Чичиковым через поминальный пищевой код: «<...> нужно его *задобрить*: теста со вчерашнего вечера еще осталось, так пойди сказать Фетинье, чтоб спекла *блинов*; хорошо бы также загнуть *пирог* пресный с яйцом <...>» (VI, 55. Здесь и далее курсив в цитатах наш – А.Г.). Согласие хозяйки продать мертвые души, подкрепленное изделиями из теста, вновь возвращает речам гостя величальную интонацию: «Чичиков придвинулся к пресному пирогу с яйцом и, съевши тут же с небольшим половину, похвалил его <...> “У вас, матушка, блинцы очень вкусны”» (VI, 57).

Диалог Чичикова и Манилова стал предметом специальной работы. Ее автор в структуре речевого поведения персонажей отмечает инверсию обряда благопожелания, характерную для святочных игр с покойником, в которых пародируется погребальная обрядность (игра в «умруна»): «Чичиков ведет свою роль в личине “притворной скромности”, Манилов же – в роли щедрого “величалыника”» [Карпенко 1996: 53]. Игры с покойником были тесно связаны с календарными праздниками, где они выражали идею вечного круговорота жизни и смерти. Это особые формы народной смеховой культуры, пародийные «ряженые» похороны и отпевания, которые носят эротический характер, призванный активизировать продуцирующие функции мира живых, повлиять на плодородие земли, животных и людей [См.: Морозов, Слепцова 1996].

Однако далеко не всегда они были связаны с календарной обрядностью напрямую. В западноукраинской погребальной традиции, зафиксированной этнографами еще в первой трети XX века, бытовали веселые игры с телом умершего. К ноге мертвеца привязывали веревку и дергали за нее, щекотали за пятки, чтобы «пробудить», вернуть его к жизни [Богатырев 1996: 490-491]. Эти кошунственные, на первый взгляд, действия являлись частью целого комплекса ритуалов, направленных на то, чтобы снять страх перед вредоносностью смерти. Одним из наиболее действенных средств защиты от нее считалось прикосновение к пятке покойного. На Русском Севере у покойников щекотали именно пятки, «так как пятка – это та часть тела, которой нет у представителей нечистой силы (ср. одно из наименований черта – Антипка беспятый)» [Черпанова 1996: 115]. Знакомство Чичикова с Коробочкой тоже начинается с предложения гостеприимной хозяйки почесать на ночь пятки: «Покойник мой без этого никак не засыпал» (VI, 47). Ночной гость, явившийся в неурочное время неизвестно откуда, в мифологическом сознании воспринимался как представитель «чужого», или потустороннего мира и мог быть демоническим существом, «ходячим» покойником. Недаром Коробочке, «необыкновенно» боящейся чертей, незадолго до встречи с Чичиковым «всю ночь снился окаянный» (VI, 54). Предложение почесать пятки в обрядовом контексте можно рассматривать как способ идентификации гостя по признаку «свой» / «чужой».

Условность художественного времени в произведениях с циклическим построением сюжета, к которым принадлежат и «Мертвые души», позволяет нам сопоставить гоголевскую поэму не только со святочными обходами, но и со структурой обрядовых обходов в целом. «Любая попытка отождествить время романа с реальным линейным временем

сразу же раскроет его условность и циклическую повторяемость» [Лотман, Минц: 44]. Повествование в «Мертвых душах» не может быть соотнесено с определенным календарным временем, поскольку гоголевская поэма принадлежит к произведениям ахронного типа. Они строятся на принципе кумуляции, повторяемости однородных эпизодов. В фольклоре по этой модели рассказывается сказка о животных, в литературе она представлена плутовским романом, на связь которого с поэтикой «Мертвых душ» не раз обращалось внимание в работах о Гоголе [См.: Егоров 1978; Гончаров 1985]. Структура обходных обрядов обнаруживает немало общего с моделью плутовского романа, в котором подобными являются «не только все эпизоды друг другу, но и каждый из них целому. Сюжет же приобретает характер бесконечного наращивания однотипных эпизодов» [Лотман, Минц 1981: 44].

У славян была широко распространена вера в то, что души умерших посещают свои бывшие дома в поминальные дни и в сочельник. В связи с этими представлениями находились и поверья о том, что любой пришедший в сочельник гость – «особа священная» [Виноградова 1982: 195]. В некоторых обходных обрядах визитером мог выступать один человек. Существовали разные типы святочных обходов: коллективные и индивидуальные. К первым принадлежали вечерне-ночные колядования, ко вторым визиты пастуха, нищего, священника, «посевальщика» и «полазника». Считалось, что «именно через посредничество ритуально значимых лиц можно связаться с миром умерших» [Виноградова 1982: 144]. Показательно, что в похоронных причитаниях восточных славян покойника называют «гостем» [Агапкина, Невская 1995: 531]. Первого посетителя дома во время целого ряда осенне-зимних народных праздников именовали «полазником» и воспринимали как ритуального гостя [См.: Богатырев 2007]. Такого рода гость – объект особого почитания как представитель чужого, иного мира. В словаре В. Даля одно из первых значений слова «гость» – «иноземный или иногородний купец, живущий и торгующий не там, где приписан» [Даль 1955: I, 386]. Превращение «чужого» в «гостя» связано с обрядовыми формами обмена, включающими пиры, угощения, чествования.

«Вы у нас гость: *нам должно угощать*» (VI, 148) – вот модель, по которой строятся до девятой главы отношения городских чиновников и помещиков с Чичиковым. Архетип *обрядового гостя* возникает в системе тончайших аллюзий, связанных в поэме с главным предприятием Чичикова, с его настойчивым интересом к мертвым душам. И дело не только в том, что Чичикова щедро угощают блюдами традиционного поминального стола. Обилие блинов на столе у Коробоч-

ки уже было отмечено как элемент масленичной обрядности [Смирнова 1987: 48]. Остается добавить, что блины на масленицу предназначались прежде всего для угощения покойных предков. Обычай печь блины в народных верованиях был одним из самых надежных способов связи с иным миром: печь блины – «мосьщиць Хрысту дорогу на небо» [Цит. по: Виноградова 1982: 188]. В качестве блюд традиционного поминального стола можно упомянуть щи и гречневую кашу, которой была начинена знаменитая «няня» у Собакевича, вагрушки, «из которых каждая была гораздо больше тарелки» (VI, 99). Изобильный стол был одним из признаков поминальной обрядности для того, чтобы приходящие в дом души предков насытились. За комической фразой Собакевича: «Лучше я съем двух блюд, да съем в меру, как *душа требует*», – возможно, стоит вполне определенный обрядовый контекст. С христианской поминальной обрядностью связан и сухарь из пасхального кулича, которым вознамерился угостить Чичикова Плюшкин. Из этой традиции ритуального угощения «гостя» выпадает Ноздрев, на обеденном столе которого «блюда не играли большой роли» (VI, 75), единственный из помещиков, с кем Чичикову не удалось договориться о покупке мертвых душ.

Особенно важно отметить, что рассказы Коробочки и Собакевича о своих умерших крестьянах носят открыто поминальный характер и могут быть сопоставлены с поэтикой похоронных причитаний, устойчивым мотивом которых была *некрологическая похвала*. «И умер такой всё славный народ, всё работники <... > На прошлой недели сгорел у меня кузнец, такой искусный кузнец и слесарное мастерство знал» (VI, 51), – говорит Чичикову Коробочка. Характеристики покойных крестьян Собакевича представляют собой развернутые панегирики: «А Пробка Степан, плотник? Я голову прозакладую, если вы где сыщете такого мужика. Ведь что за силища была! Служи он в гвардии, ему бы бог знает, что дали, трех аршин с вершком ростом!» (VI, 102). Размышления Чичикова над списком купленных душ, символический «смотр» которым он производит, напоминают языческий обычай обрядовой «оклички» мертвых в Великий четверг, зафиксированный в «Стоглаве»: «А Великий четвергъ по рану солону палют и кличуть мертвых» [Цит. по: Успенский 1982: 141]. Картины жизни и смерти крестьян, возникающие в воображении гоголевского героя, вновь возвращают нас к традиционным представлениям о «чистых» и «нечистых» вариантах посмертной судьбы предков: «Эх, русской народец! Не любит умирать своюю смертью!» (VI, 137).

С Чичиковым входит в поэму тема смерти. Уже в первом разговоре с гостиничным слугой гость «расспросил внимательно о состоянии края: не было ли каких болезней в их губернии, повальных горячек, убийственных каких-то лихорадок, оспы и тому подобного» (VI, 10). Эпидемии и болезни в народной культуре персонифицировались и воспринимались как стихийные вторжения «чужого» в сферу «своего». Для их предотвращения совершались «опахивания», «огораживания», профилактические обходы «своей» территории. Сюжетное поведение гоголевского героя, структура его визитов и объездов носят характер своеобразной инверсии этих апотропеических обрядов.

Ю.В. Манн обратил внимание на сложность и текучесть интонаций, в которых проявляется отношение героев поэмы к роковому рубежу. «Над осязаемой реальной основой, образуемой такими факторами, как “жизнь” и “смерть”, – пишет исследователь, – поэма надстраивает многоярусную систему смыслов, которые не столько мирно соседствуют, сколько постоянно смещаются и колеблются, усиливая и видоизменяя друг друга» [Манн 1987: 244]. Диалоги с помещиками о мертвых душах начинаются с нарочито легкой интонации у Манилова, переходят в препирательство с Коробочкой, становятся предметом ожесточенной торговли у Собакевича, обмена у Ноздрева, выгодной покупки у Плюшкина. Разговоры о мертвых душах приводят в смятение город и заканчиваются реальной смертью – смертью прокурора, в описании которой все прежние шуточные и небрежные интонации решительно меняются и побуждают повествователя задуматься о смысле жизни: «А между тем появленье смерти так же было страшно в малом, как страшно оно и в великом человеке <...> О чем покойник спрашивал, зачем он умер, или зачем жил. Об этом один бог ведает» (VI, 210).

Негоция Чичикова, *незваного гостя*, скупающего мертвые души, нарушает традиционный регламент общения предков и потомков. Пытаясь отторгнуть от мира мертвых его часть, он, согласно народным воззрениям, лишает купленные души родовых связей и способствует несанкционированному вторжению «чужого» в мир живых, расширяя тем самым пространство смерти. Гоголь же, как известно, собирался героев своей поэмы воскрешать. Для реализации этого замысла понадобились другие поэтические средства, источники которых писатель находил в народной обрядовой культуре.

Среди обрядовых ролей, которые приходится играть Чичикову в сюжете поэмы, одной из важнейших является роль *жениха-похитителя*. Слух о намерении Чичикова увести губернаторскую дочку впервые возникает в романтическом воображении городских дам после того,

как одна из них описывает ночной визит Чичикова к Коробочке. В этом описании («является вооруженный с ног до головы, вроде Ринальда Ринальдина»), отсылающем как будто бы к вполне определенному литературному источнику – легендарному разбойнику из романа Вульпиуса, появляется характерная деталь предметного мира величальной песни, входящая в образ «грозного жениха»: «раздается в ворота стук, ужаснейший <...> кричат: «Отворите, отворите, не то будут выломаны ворота» (VI, 183). Она вводит в повествование один из самых архаичных элементов свадебной обрядности – мотив умыкания невесты, который нашел свое отражение в величании жениху, исполнявшемуся до венчания:

*Как сказали: Павел грозен,
Он грозен, грозен, не милостив,
Он садился на ворона коня,
Он поехал мимо тестева двора...
Он ударил копьём в ворота*

[Круглов 1978: 130].

Выламывание женихом ворот (дверей, сеней) в доме невесты является важной частью свадебного ритуала и связано с эротической метафорикой брака: «Прохождение женихом дверей описывается как нападение, взлом. Ср.: “Поломали, ой поломали двери, поломали сени новые” <...> Если сени связаны с дверьми метонимически, то ворота – по функциональному сходству» [Байбурин, Левинтон 1978: 94-95]. Гоголевский текст, очевидно, заключает в себе более многозначные и широкие поэтические ассоциации, нежели те, что лежат на его поверхности.

Жених в обрядовой поэзии может выступать в разных ипостасях: удачливый охотник, грозный князь, богатый купец и т.д. Все они восходят к мифологическим представлениям о новобрачном как отважном путешественнике на тот свет, едущем выручать молодую из объятий смерти. Помимо силы, жених наделяется магическими знаниями, умением правильно себя вести в сакральном мире. Страх перед «молодыми» до брака в традиционном свадебном обряде объясняется их восприятием как лиминальных существ, опасных для окружающих [Лысюк 2003: 16]. Весь этот комплекс архетипических мотивов присутствует в городских слухах и толках о Чичикове. Роль жениха-похитителя, которую предназначили Чичикову дамы города NN, носит в сюжете поэмы двойственный характер. С одной стороны, он оказывается женихом мнимым, существующим лишь в воспаленном от страха воображении городских жителей. С другой стороны, в этой роли воскрешается семантика архаического комплекса «свадьба – похороны». Родив-

шись в городской молве, толки о свадьбе героя и губернаторской дочери завершаются иным обрядом – похоронами прокурора.

Тема воображаемой женитьбы Чичикова, если воспользоваться термином Ю.В. Манна, – «миражная интрига» первого тома поэмы. Однако впечатление, произведенное на героя «невестой», открывает читателю неведомые доселе стороны его души, придает образу более глубокое психологическое измерение. Ученый даже усматривает в этом внутренние предпосылки грядущего перерождения протагониста поэмы [См.: Манн 2005: 112]. У Гоголя сказано, что в ощущениях героя после встречи с ней на балу «было что-то такое странное, что-то в таком роде, чего он сам не мог себе объяснить» (VI, 169). В этом эпизоде, по замечанию Е.А. Смирновой, «Чичикова коснулся свет ее душевной чистоты, и его, казалось, умершая душа потянулась к этому свету, хотя и еще бессознательно» [Смирнова 1987: 134].

Роль жениха, которая, хоть и ненадолго, выпадает Чичикову, – важная составная часть образа, связанная с его повышенной символичностью в художественном строе «Мертвых душ». В первобытном фольклоре архетип жениха соединяет в себе метафоры брака и смерти, а «метафора “свадьбы” – это метафора победы над смертью, нового рождения, омоложения» [Фрейденберг 1997: 75]. В поэтике Гоголя восстанавливаются глубинные архаические связи мифологем жизни – смерти – нового рождения. Этому способствует пограничная природа гоголевского героя, выступающего медиатором, неутомимым посредником между миром живых и миром мертвых. Одним из важнейших условий их сосуществования у Гоголя является опора на мифологические представления традиционной славянской культуры о посмертной жизни человеческой души.

Л и т е р а т у р а

Агапкина Т.А., Виноградова Л.Н. Благопожелания: ритуал и текст // Славянский и балканский фольклор: Верования. Текст. Ритуал. – М., 1994. – С. 168-208.

Агапкина Т.А., Невская Л.Г. Гость // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. / Под общей ред. Н.И. Толстого. – М., 1995. – Том 1. – С. 531-533.

Байбурин А.К., Левинтон Г.А. К описанию организации пространства в восточнославянской свадьбе // Русский народный свадебный обряд. Исследования и материалы. – Л., 1978. – С. 89-106.

Байбурин А.К., Левинтон Г.А. Похороны и свадьба // Исследования в области балто-славянской духовной культуры: (Погребальный обряд). – М., 1990. – С. 64-99.

Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1994.

- Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
- Богатырев П.Г. Игры в похоронных обрядах Закарпатья / пер. с фр. Т.В. Цивьян // Секс и эротика в русской традиционной культуре. – М., 1996. – С. 484-508.
- Богатырев П.Г. «Полазник» у южных славян, мадяров, словаков, поляков и украинцев // Богатырев П.Г. Народная культура славян. – М., 2007. – С. 131-214.
- Вайскопф М. Птица-тройка и колесница души: Работы 1978-2003 годов. – М., 2003.
- Виролайнен М.Н. Ранний Гоголь: катастрофизм сознания // Гоголь как явление мировой литературы. – М., 2003. – С. 9-14.
- Виноградова Л.Н. Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян. Генезис и типология колядования. – М., 1982.
- Виноградова Л.Н. Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян. – М., 2000.
- Геннеп А. ван. Обряды перехода: систематическое изучение обрядов / пер. с фр. Ю.В. Ивановой, Л.В. Покровской. – М., 1999.
- Гиппиус В.В. Гоголь. – Л., 1924.
- Гончаров С.А. Жанровая структура «Мертвых душ» Н.В. Гоголя и традиции русской прозы. Автореферат дис. ... канд. филол. наук. – Л., 1985.
- Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. / Сост. В.И. Даль. – М., 1955.
- Дмитриева Е.Е. Комментарии к «Вечерам на хуторе близ Диканьки» // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 23 томах. – М., 2001. – Т.1. – С. 611-850.
- Евдокимова Л.В. Мифопоэтическая традиция в творчестве Ф. Сологуба. – Астрахань, 1998.
- Егоров И.В. «Мертвые души» и жанр плутовского романа // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. – 1978. – Т. 37. – №1. – С. 31-36.
- Еремина В.И. Миф и народная песня (к вопросу об исторических основах песенных превращений) // Миф – фольклор – литература. – Л., 1978. – С. 3-15.
- Зеленин Д.К. Древнерусский языческий культ «заложных» покойников // Зеленин Д.К. Избранные труды. Статьи по духовной культуре. 1917 – 1934. – М., 1999. – С. 17-34.
- Иваницкий А.И. Архетипы Гоголя // Литературные архетипы и универсалии. – М., 2001. – С. 248-281.
- Карпенко А.И. Черты народно-смеховой характерологии в мире «Мертвых душ» Н.В. Гоголя // Мысль, слово и время в пространстве культуры. Теоретические и лингводидактические аспекты изучения русского языка и литературы. – Киев, 1996. – С. 23-59.
- Кривонос В.Ш. Повести Гоголя: Пространство смысла. – Самара, 2006.
- Круглов Ю.Г. Русские свадебные песни. – М., 1978.
- Левкиевская Е.Е. Сирота // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. – 2-е изд. – М., 2002. – С. 433.
- Лотман Ю.М., Минц З.Г. Литература и мифология // Труды по знаковым системам. XIII: Семиотика культуры. – Тарту, 1981. – С. 35-55.

Лысюк Н.А. Магия жениха и невесты в восточнославянском свадебном обряде // Традиционная культура. – 2003. – №1 (9). – С. 9-18.

Манн Ю.В. Диалектика художественного образа. – М., 1987.

Манн Ю.В. Постигая Гоголя. – М., 2005.

Морозов И.А., Слепцова И.С. Свидание с предком (Пережиточные формы ритуального брака в святочных забавах ряженных) // Секс и эротика в русской традиционной культуре. – М., 1996. – С. 248-304.

Панченко А.А. Мертвецы: «добрые», «злые» и непонятно какие. Восприятие смерти в аграрных культурах // Отечественные записки. – 2013. – № 5 (56) – С. 135-143.

Пропп В.Я. Русские аграрные праздники: (Опыт историко-этнографического исследования). – СПб., 1995.

Седакова О.А. Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян. – М., 2004.

Смирнова Е.А. Поэма Гоголя «Мертвые души». – Л., 1987.

Софронова Л.А. Мифопоэтика раннего Гоголя. – СПб., 2010.

Толстая С.М. Мир живых и мир мертвых: формула сосуществования // Славяноведение. – 2000. – № 6. – С. 14-20.

Трофимов А. А. Убогий сирота // Живая старина. – 1999. – №1. – С. 25-26.

Успенский Б.А. Филологические разыскания в области славянских древностей (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского). – М., 1982.

Фарино Е. Введение в литературоведение. – СПб., 2004.

Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М., 1997.

Черепанова О.А. Очерк традиционных народных верований Русского Севера (Комментарии к текстам) // Мифологические рассказы и легенды Русского Севера. – СПб., 1996. – С. 113-181.

1.2. Народный и церковный календарь в метасюжете Гоголя

Одной из важнейших мифологических категорий традиционной славянской культуры является народный календарь. «Будучи христианским по составу праздников, – замечает С.М. Толстая, – народный календарь остается мифологическим по своему содержанию. Даже крупные церковные праздники могут в народном восприятии утрачивать свой канонический христианский смысл» [Толстая 2009: 239]. С народным календарем неразрывно связана семантика художественного времени у Гоголя. Уже в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» фольклорные и церковные *хрононимы*, т. е. имена собственные точек и отрезков календарного времени, становятся не только названиями, но и сюжетными хронотопами гоголевских текстов. Их действие разворачивается на фоне или в преддверии праздника («Вечер накануне Ивана

Купала», «Ночь перед Рождеством») или в особом праздничном локусе («Сорочинская ярмарка»).

«Праздник, – писал М.М. Бахтин о сюжетной организации повестей «Вечеров на хуторе близ Диканьки», – связанные с ним поверья, его особая атмосфера вольности и веселья выводят жизнь из обычной колеи и делают невозможное возможным (в том числе и заключение невозможных ранее браков) [Бахтин 1975: 485]. Неотъемлемой частью свадебных сюжетов Гоголя является прямое или косвенное участие в них выходцев с “того” света, тесная связь с поминальной обрядностью основных праздников народного календаря.

Напомним, что в поминальных обрядах общение покойных предков и их потомков носило неоднозначный характер: «это одновременно и почитание, умилоствление, и страх, опасение, охранительные действия, изгнание» [Виноградова 2000: 148]. Праздники были временем размыкания границы между миром живых и миром мертвых, активизации нечистой силы и интенсивного общения с усопшими родственниками. Оно было строго регламентировано поминальными днями, за пределами которых несло опасность миру живых. Особый страх вызывали умершие не своей смертью или похороненные с нарушением обряда «заложные покойники», попадавшие вследствие этого в услужение нечистой силе. К ним восходит генезис большей части демонологических персонажей славянского фольклора.

Иными словами, время праздника было не только сакральным, но и чрезвычайно опасным для человека. «По народным представлениям, все праздники опасны, и чем крупней и “святей” праздник, тем он опаснее <...> Праздников люди боялись не меньше, чем нечистой силы» [Толстая 2009: 239].

Среди фольклорных обозначений праздников наиболее распространенным был хрононим «Святки». Так называли дни после главных церковных и народных праздников – Рождества, Пасхи, Троицы, Ивана Купала. Рождество и Ивана Купала относились к т.н. «межевым» праздничным дням, связанным с зимним и летним солнцестоянием и обозначающим середину каждого из полугодовых периодов. Перед ними «происходит нечто вроде открытия земли, преисподней, из которой вылезает вся нечисть, особенно опасная по ночам <...> Святки, близкие по времени к зимнему солнцевороту, перекликаются по обрядности и верованию в бесчинство нечистой силы с днем или, точнее, ночью накануне праздника Ивана Купалы» [Толстой 1997: 22, 23].

Зимний святочный цикл, включающий Рождество, Новый год и Крещение, отличался своей универсальностью. И не только потому, что

в его структуре произошло органичное наложение языческого и церковного календаря. Значительная часть обрядовых действий во время других календарных праздников (обходы, ряженье, смеховые похороны, поминовение усопших и др.), является заимствованием и перенесением зимних Святков. Не менее универсальную роль играют святочные мотивы в гоголевских текстах. По народным поверьям, зимние Святки считались «опасными» днями как время наибольшего разгула демонических сил, потому что «Бог, радуясь рождению Сына, выпускает с “того света” души умерших и всех чертей на волю <...> черти вредят людям уже в рождественский вечер, тогда “нечистые прилетают на землю, ведьмы скрадывают месяц и звезды”» [Виноградова, Плотнокова 2009: 585-586]. В повести «Ночь перед Рождеством» они, в точном соответствии с этими мифологическими представлениями, посягают не только на душу человека, но и на весь Божий мир, похищая с неба звезды и месяц.

В сюжетном хронотопе повести «Майская ночь, или Утопленница» молодой Гоголь художественно переосмыслил полученные от сестер и матери сведения о примыкавшей к Троице Русальной неделе, которую в народе именовали «Зелеными Святками». Этот хрононим, судя по материалам «Книги всякой всячины», был писателю хорошо знаком (IX, 517). В рукописном сборнике «Песни, собранные Гоголем» есть украинская троичская песня, которая начиналась обрядовой формулой: «Ой, завью винки да на вси святки, / Ой, на вси святки, на вси празднычки» [Гоголь 2010: XVII, 88]. Троица повсеместно считалась днем поминовения усопших. В канун Троицы поминали утопленников, а в конце Русальной недели совершался обряд «проводов / похорон русалки». Так, в Полесье вся эта неделя была посвящена утопленникам [См.: Агапкина 2012: 323]. Главная опасность в это время исходила от русалок: их «всягды баялися, ёни шо хатели, то и рабили на траецких святках» [Толстая 2005: 249]. Гоголевская запись «О мавках, малороссийских русалках» в его рукописной «Книге всякой всячины» содержит подробный рассказ о тех опасностях, которые подстерегают человека при встречах с русалками (IX, 519). Сюжет о печальной судьбе девушки, не сумевшей отгадать загадки русалки, лежит в основе троичской песни «Ой, бижыть, бижыть мила дивчинка», имевшейся в гоголевском рукописном сборнике народных песен [Гоголь 2010: 87]. Повесть «Майская ночь» построена на инверсии песенного сюжета: Левко, угадавший среди играющих русалок мачеху-ведьму, получает от русалки-панночки награду. Она устраняет препятствия к его браку с Ганной.

Однако ни троицкие, ни русальские обряды в «Майской ночи» прямо не отразились. Гоголь, по наблюдению Е.Е. Дмитриевой, перемещает здесь в другой календарный период некоторые компоненты зимних святок: вывороченные тулупы парубков, «размалеванная рожа» Левка – это элемент святочного ряжения, связанного в народном сознании с потусторонним миром [Дмитриева 2001: 748-749]. Более того, русалка-панночка выступает у Гоголя в роли сказочного чудесного помощника, а не опасной нечистой силы. Народным представлениям о посмертной судьбе русалок противоречит, по мнению исследовательницы, и пожелание Левко «доброй и прекрасной панночке» жизни в раю: «Пусть тебе на том свете вечно усмеется между ангелами святыми!» (I, 180).

Со столь категоричным выводом комментатора гоголевского текста вряд ли можно согласиться. Образ русалки в традиционной народной культуре носит амбивалентный характер, который связан с представлением о том, что «русалки вредят нарушителям ритуальных запретов, характерных для троицко-русального периода, и помогают тем, кто почитает их праздник и соблюдает все предписанные традицией нормы поведения» [Виноградова 2000: 157]. Особый интерес представляют фольклорные свидетельства двойственного понимания природы русалок как «нечисти» и как «праведных, безгрешных душ». Местами их постоянной локализации на «том свете» называют «небо, рай, кладбища, могилы, куда они уходили после Русальной недели, или воду, море – как границу между “тем” и этим светом» [Там же: 156]. Иными словами, отказавшись от приурочивания действия «Майской ночи» к конкретному календарному празднику, Гоголь, тем не менее, сохранил мифологический контекст троицких Святок, играющий в повести значительную сюжетобразующую роль.

По степени опасности коррелирует с зимними Святками праздник Ивана Купалы, когда справляет свои «святки» нечистая сила или, как говорит фольклорная запись, «нечистики там бегают» [Толстая 2005: 223]. Для этих дней характерны ритуальные ночные бесчинства. «Кажется неслучайным, что в Полесье бесчинства чаще всего приурочены к рождественскому <...> и купальскому циклу, т. е. к двум наиболее “опасным” отрезкам годового времени <...>, отмеченным <...> разгулом нечистой силы» [Там же: 394].

В сюжетном хронотопе повести «Вечер накануне Ивана Купала», завершающейся гибелью главного героя, явно нарушен праздничный регламент. Большинство обрядовых действий на Ивана Купалу имело охранительный и очистительный характер: сбор лечебных трав

и цветов, плетение венков, ночные бесчинства, прыжки через костер, обливания, выслеживание ведьмы и уничтожение ее чучела. Герой повести, отправляясь ради любви к Пидорке на поиски «нечистого» клада, демонстрирует обрядовое антиповедение: он вступает в сговор с нечистой силой и вместо изгнания ведьмы подчиняется ей, убивая невинного Ивася. Показательно, что превращение потерявшего память Петра в «кучу пеплу» происходит в купальский вечер ровно через год, когда в его доме появляется ведьма. Уничтожение ведьмы как купальский обряд и упоминание Хомой Брутом при встрече со старухой Петрова поста, которым заканчивалась Русальная неделя, сближает, по наблюдению В.Д. Денисова, время действия «Вия» и «Вечера накануне Ивана Купалы» [Денисов 2013: 479].

В сферу святочных хрононимов, активно используемых Гоголем, включен Филипповский, или Рождественский пост. В поминальный день перед ним отмечали «*Святки для покойников*». В завершающей «Вечера на хуторе близ Диканьки» повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» первая встреча Василисы Кашпоровны с новорожденным племянником происходит, как вспоминает она в разговоре о *покойных родителях* Ивана Федоровича Шпоньки, «когда приехала на самое Пущенье, перед Филипповкою, и взяла было тебя на руки, то ты чуть не испортил мне всего платья <...> Такой ты тогда был гадкой!...» (I, 295).

Этот хрононим используется Гоголем и в его следующем сборнике «Миргород». В судебной жалобе Ивана Никифоровича из «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» звучит трагестированный мотив святочного жертвоприношения. Одно из преступлений «богомольного», по характеристике повествователя, Ивана Ивановича заключается в том, что «накануне Филипповки сей богототступник купил барана и на другой день велел зарезать своей незаконной девке Гапке, оговариваясь, аки бы ему нужно было на тот час сало на каганцы и свечи» (II, 254).

Особую отмеченность этот хрононим получает в «Мертвых душах». В главе о Коробочке, в противовес летнему пейзажу, автором настойчиво вводятся календарные приметы зимних Святков. При ночной встрече помещицы с Чичиковым в ее речи неожиданно появляются зимние образы: «В какое это время вас Бог принес! Сумятица и вьюга такая <...>» (VI, 45) [23]. Приглашая Чичикова после договора о продаже мертвых душ вновь приехать к ней за покупками, помещица приурочивает их к святочному циклу народного календаря: «У меня о святках и свиное сало будет <...> У меня к Филиппову посту будут и птичьи перья» (VI, 57).

Введение в поэму этих хрононимов актуализируют святочный контекст в «Мертвых душах» и указывают на тесную связь их мифопоэтики с календарной поминальной обрядностью. Осенний Филиппов пост непосредственно предшествовал Рождеству / Святкам и входил в цикл важнейших годовых поминальных дней, посвященных *всем умершим предкам* [Толстая 2005: 80].

После заключения договора с Чичиковым о продаже мертвых душ следует сцена обильного угощения гостя блинами: «<...> нужно его задобрить: теста со вчерашнего вечера еще осталось, так пойти сказать Фетинье, чтоб спекла блинов; хорошо бы также загнуть пирог пресный с яйцом <...>» (VI, 55). В книге известного этнографа И.М. Снегирева «Русские народные праздники и суеверные обряды» (1839), подробный конспект которой сохранился в бумагах Гоголя, есть описание осенних родительских дней и способов общения крестьян с душами предков, для которых в эти дни – цитирую по гоголевскому конспекту – «поселяне пекут пироги, блины» (IX, 427). Недаром Коробочка пытается «задобрить» этими блюдами Чичикова, играющего роль посредника между миром живых и миром мертвых.

Описание объезда помещиков Чичиковым для приобретения мертвых душ, обнаруживает (как было показано в предыдущем разделе главы) типологическое родство со структурной схемой обрядовых обходов, связанных с календарными народными праздниками, и, прежде всего, со святочным обрядом колядования и лежащим в его основе дарообменом – вознаграждением колядовщиков, выступающих от лица покойных предков, за песенные благопожелания хозяевам дома. В своей травестийной ипостаси этот святочный архетип представлен во всех диалогах с помещиками, кроме главы о Ноздре, предложившего иной тип обмена. И если Манилов отдает своих покойников даром, то в остальных случаях дарообмен носит товарно-денежный характер, формально сохраняя верность обрядовому регламенту.

Однако у Гоголя происходит чудовищный разрыв формы и мифологического содержания обряда. Ведь «главная задача всей поминальной обрядности – окончательное восстановление четких границ между миром живых и миром мертвых» [Алексеевский 2007: 246]. Приобретая мертвые души, которые на бумаге «будут прописаны как бы живые» (VI, 51), Чичиков не только отторгает от мира мертвых его часть, но и ставит под сомнение онтологический статус их владельцев, принадлежность персонажей поэмы миру живых. Только после смерти прокурора, умершего из-за толков о мертвых душах, «с соболезнава-

нием узнали, что у покойника была, точно, душа, хотя он по скромности своей никогда ее не показывал» (VI, 210).

В лирическом финале первого тома Гоголь приоткрывает читателям замысел продолжения поэмы, обещая «оживить» своих героев в последующих ее частях. Во многом именно этим обусловлен иной характер связей сюжетного и календарного времени во втором томе «Мертвых душ». В нем, в отличие от ахронности сюжетного календаря первого тома, время действия согласуется с календарем природным. Оно начинается ранней весной с приезда Чичикова к Тентетникову и завершается зимой – отъездом главного героя поэмы из города после краха его плутней и тюремных злоключений: «Дорога, должно быть установилась, – говорит ему Селифан, – снегу выпало довольно» (VII, 123).

Одной из ведущих сюжетобразующих линий второго тома становится свадебная тема, которая, в отличие от миражной интриги, связанной в первом томе с губернаторской дочкой, наполняется реальным содержанием. История духовного пробуждения Тентетникова под влиянием любви к Улиньке Бетрищевой разворачивается на фоне поэтических картин весенней природы, пронизанных брачной символикой: «Весна, долго задерживаемая холодами, вдруг началась во всей красе своей, и жизнь заиграла повсюду <...> Вдруг населилась земля, проснулись леса, луга. В деревне пошли хороводы <...> Рай, радость и ликованье всего! Деревня звучала и пела как бы на свадьбе» (VII, 392-393). Описания хороводов и игрищ с участием деревенских красавиц и Селифана позволяют соотнести их с Красной горкой, традиционным временем свадеб.

О том, насколько важен был для писателя весь комплекс фольклорных представлений и обычаев, имеющих отношение к этому хронониму, свидетельствует его прямая оценка, вложенная в уста идеального героя Василия Платонова. Возражая брату, который советует ему не принимать близко к сердцу захват пустоши соседским помещиком, Платонов говорит: «Здесь у меня крестьяне празднуют всякую весну красную горку. С ней связаны *воспоминания* деревни, а для меня обычай – святая вещь, и за него готов пожертвовать всем» (VII, 452).

Гоголевский герой подчеркивает, что у этого праздника есть, помимо свадебного, еще один важный аспект, связанный с поминовением покойных предков. Недаром Улинька, решившись на брак с Тентетниковым, «вечером ходила на могилу матери и в молитве искала подтверждения своей решимости» [Арнольди 1952: 486]. Если рассматривать поступок героини в контексте тех обрядовых традиций, которые

приурочиваются к определенным народным праздникам (и, в частности, к Красной горке), то в поведении Улиньки находит отражение народный предсвадебный обычай. Его объяснение и описание Гоголь мог найти в труде Снегирева: «Если невеста сирота, то <...> ночью за день до брака она ходит на кладбище прощаться с родителями; помолвившись на могилах их <...>» [Снегирев 1839: 144]. Цель этого обрядового действия невесты, в котором, по мнению ученого, соединяются два важнейших народных обряда – поминальный и свадебный, – «просить себе благословения на судьбу свою» у покойных родителей [Там же: 118].

Красную горку отмечали в воскресенье на Фоминой неделе. В народе бытовало представление, что в пасхальный период предки посещают землю и свои дома, а также справляют свою Пасху, получившую название Пасха мертвых. Поминальные обряды Фоминой недели должны были обеспечить умершим достойное пребывание на земле и благополучное возвращение на тот свет. Основным днем поминовения была Радуница, то есть вторник или понедельник на Фоминой неделе. В книге А.В. Терещенко «Быт русского народа» (1848), которую Гоголь внимательно изучал во время работы над вторым томом, дано подробное описание радуницких обрядов и связанных с ними верований. Этнограф, в частности, пишет: «Верят еще, что если в Радуницу случится представление света, то вышедшие из темниц (покойные предки – А.Г.) предстанут прямо в рай с поминающими их» [Терещенко 1999: 234].

Тема рая и вечной жизни была ведущей в мифологических представлениях этого календарного периода и связывалась в народном сознании с церковной символикой: «Бытовало убеждение, что душа человека, умершего в <...> течение пасхальной недели и даже в период от Пасхи до Вознесения избегнет мук и пойдет прямо в рай, причем это правило распространялось и на грешников <...> Открытие райских врат для всех, как для праведников, так и для грешников, связывали иногда и с тем, что в течение Светлой недели в церкви открыты царские врата <...> По другим представлениям, смерть, случившаяся на Пасху или в течение пасхальной недели, свидетельствовала о праведности умерших, ибо только праведник мог умереть в такое время» [Агапкина 2002: 290].

И Красная горка, и Радуница входили в календарный цикл пасхальных праздников, лейтмотивом которых была тема воскресения Христа и духовного преображения человека. Вряд ли случайно автор поэмы наделил фольклорную картину весеннего пейзажа библейскими коннотациями: «Рай, радость и ликованье всего!». Так соединились в поэтике второго тома языческие и христианские мифологические концепты.

Концентрация пасхальных мотивов на страницах второго тома, рисующих картины «земного рая» (Ср. слова Тентетникова: «Судьба назначила мне быть обладателем *земного рая*, а я закабалил себя в кропатели мертвых бумаг» (VII, 381)), наряду с прямым фольклорным контекстом может быть спроецирована на хронотоп поэмы Данте «Божественная комедия», главным героем которой является ее автор. Дантовский путь воспроизводит основной сюжет главного христианского праздника и его новозаветного прототипа: в Страстную Пятницу 1300 г. Данте начинает свой спуск в царство вечной смерти, утром Пасхи выходит на поверхность южного полушария, как бы воскресая к новой жизни.

Духовное воскрешение протагониста поэмы Гоголя должно было произойти в третьем ее томе. В сохранившихся главах второго оно лишь намечено: Чичиков «полупробужденными силами души, казалось, что-то осознал» (VII, 473). Однако в ряду пробудившихся к новой жизни под влиянием любви персонажей здесь можно назвать не только Тентетникова, но и чичиковского Селифана.

Заявленная уже в самом начале второго тома, игравшего в трехчастном замысле Гоголя место Чистилища, тема «земного рая» отдельными своими чертами соотносится с дантовской топикой. Приведу лишь один пример. У Данте в трех песнях Чистилища «земной рай» представлен плясками прекрасных дев. Беатриче помещает поэта «Меж четырех красавиц *в хоровод*, / И каждая меня *рукой* укрыла» (Чист. XXXI, 104-105) [Данте 1968: 298]. Сходный образный ряд присутствует в одной из самых поэтичных картин второго тома – описании деревенских хороводов с участием Селифана и завороживших его деревенских красавиц: «Во сне и наяву, утром и в сумерки, все мерещилось ему потом, что *в обеих руках* его белые *руки* и движется он *в хороводе*» (VII, 395). Не исключено, что в этой гоголевской картине проступает своеобразная реминисценция из поэмы Данте.

Откликаясь на сообщение А.О. Смирновой-Россет, что Гоголь, «вероятно, поселится на Афонской горе и там будет кончать “Мертвые души”», Иван Аксаков писал своим родным 9 июля 1850 г.: «Как ни подымайте высоко значение искусства, а все-таки это нелепость, по-моему: среди строгих подвигов аскета изображать ощущения Селифана в хороводе и грезы о белых и полных руках и проч.» [Аксаков 1994: 158]. Диалог языческих и христианских традиций на уровне поэтики представлялся Аксакову невозможным.

Однако для Гоголя-художника он был источником развития внутреннего сюжета его творчества. Сделав свадьбу, совершающуюся при помощи нечистой силы, ключевой сюжетной парадигмой «Вечеров»,

противопоставив в «Миргороде» идиллический брачный сюжет «Старосветских помещиков» демоническому в «Вии», придав фантазматический характер свадебным мотивам в петербургских повестях и «Женитьбе», в сюжетном развитии последней своей поэмы он связал свадебную тему с замыслом духовного преображения ее героев.

В терминах народного христианского календаря метасюжет Гоголя может быть осмыслен и описан как переход от Святки / Рождества к Радунице / Пасхе. Его соотносительность с обрядовыми хронотопами и хронотопом дантовской поэмы свидетельствует не только о синтезе различных культурных традиций, но и о стремлении писателя обозначить духовный вектор своего творчества, его универсально-символический и общечеловеческий смысл.

Л и т е р а т у р а

Агапкина Т.А. Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл. – М., 2002.

Агапкина Т.А. Троица // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: В 5 т. / Под общей ред. Н.И. Толстого. – Том 5. – М., 2012. – С. 320 - 325.
Аксаков И. Письма к родным. 1849-1856. – М., 1994.

Алексеевский М.Д. Мотив оживления покойника в севернорусских поминальных причитаниях: текст и обрядовый контекст // Антропологический форум. – 2007. – № 6. – С. 227-262.

Арнольди Л.И. Мое знакомство с Гоголем // Гоголь в воспоминаниях современников / ред. текста, предисл. и коммент. С. Машинского. – М., 1952. – С. 472-498.

Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.

Виноградова Л.Н. Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян. Генезис и типология колядования. – М., 1982.

Виноградова Л.Н. Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян. – М., 2000.

Виноградова Л.Н., Плотникова А.А. Святки // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: В 5 т. / Под общей ред. Н.И. Толстого. – Т. 4. – М., 2009. – С. 584-589.

Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. и писем: В 17 т. – Т. 17. – М.– Киев, 2010.

Гольденберг А.Х. Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя. 5-е изд. – М., 2014.

Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. М. Лозинского. – М., 1968.

Денисов В.Д. Примечания // Гоголь Н.В. Миргород. – СПб., 2013. – С. 412-540.

Дмитриева Е.Е. Комментарии // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. – Т. 1. – М., 2001. – С. 611-850.

Пропп В.Я. Русские аграрные праздники: (Опыт историко-этнографического исследования). – СПб., 1995.

Снегирев И.М. Русские простонародные праздники и суеверные обряды. – Вып. 4. – М., 1839.

Терещенко А.В. Быт русского народа. – Ч. IV, V. – М., 1999.

Толстая С.М. Полесский народный календарь. – М., 2005.

Толстая С.М. Праздник // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: В 5 т. / Под общей ред. Н.И. Толстого. – Т. 4. – М., 2009. – С. 237- 240.

Толстой Н.И. Времени магический круг (по представлениям славян) // Логический анализ языка. Язык и время. – М., 1997. – С. 17-27.

1.3. Мифологическая семантика образов пространства и времени (Часы в доме Коробочки)

Анализ мифопоэтики литературного произведения имеет несколько уровней. На первичном, как правило, выявляются вкрапления, мотивы, образы, формулы, заимствованные из мифологических или фольклорных текстов. При этом далеко не всегда учитывается принадлежность мифа, фольклора и литературы к разностадиальным типам художественного сознания и специфика их отношения к действительности. Миф и фольклор отражают этнографическую реальность, лежащую в основе архаических обрядов и ритуалов, литературный текст чаще всего – так или иначе – соотносится с историческими и бытовыми реалиями современной автору эпохи. Мифопоэтический анализ литературного произведения дает возможность исследователю не только обнаружить историческую многослойность его семантики, но и выделить исходную матрицу, «мифотектонический уровень» [Тюпа 2006: 136], латентно присутствующий как в сюжете, так и в системе художественных образов.

Применительно к творчеству Гоголя такого рода матрицей служат коды традиционной славянской культуры, во многом определившие своеобразие художественного мышления писателя. Как мы уже отмечали ранее, одной из характерных особенностей его мифопоэтики является наделение персонажей и окружающего их вещного мира зооморфными чертами и свойствами. В третьей главе поэмы «Мертвые души», рассказывающей о ночном визите Чичикова к Коробочке, анималистическая символика становится не только средством характеристики поместья и его владелицы, но и способом моделирования особого типа художественного пространства – локуса дома.

Дом в фольклорной модели мира является интегрирующим смысловым звеном системы отношений человека и мира. «С одной стороны, дом принадлежит человеку, олицетворяя целостный вещный мир человека, – замечает Т.В. Цивьян (разрядка автора). – С дру-

гой стороны, дом связывает человека с внешним миром, являясь в определенном смысле репликой внешнего мира, уменьшенной до размеров человека» [Цивьян 1978: 65]. У Гоголя наблюдается во многом сходная, но более сложная картина. Так, по мнению Ю.М. Лотмана, «в “Мертвых душах” locus всех посещаемых Чичиковым помещиков будет точечным («дом»), в противопоставлении линейному («дорога») locus'у главного героя» [Лотман 1988: 255]. Давно подмеченный изоморфизм героев поэмы и принадлежащих им локусов позволяет предположить, что в любом из них будут проявляться универсальные принципы гоголевской мифопоэтики. Мифопоэтический анализ локуса дома Коробочки мы сосредоточим, прежде всего, на таких аспектах, как соотношение гоголевского текста с этнографической действительностью и выявление мифологической семантики его пространственно-временных образов.

Усадьба и дом Коробочки изображаются Гоголем как птичье царство. Его атрибутами выступают птичий двор помещицы, картины с изображением птиц в интерьере дома, и, наконец, птичьи черты в психологическом портрете самой хозяйки. Центральный в композиции третьей главы эпизод (седьмой из тринадцати) представляет собой картину отхода Чичикова ко сну. Служанка помещицы, взбивая для ночного гостя перину, «напустила целый потоп перьев по всей комнате <...> Оставшись один, он не без удовольствия взглянул на свою постель, которая была почти до потолка. Фетинья, как видно, была мастерица взбивать перины. Когда подставивши стул, вскарабкался он на постель, она опустилась под ним до самого пола, и перья, вытесненные им из пределов, разлетелись во все углы комнаты. Погасив свечу, он накрылся ситцевым одеялом и, свернувшись кренделем, заснул в ту же минуту» (VI, 47). Соотнесенность эпизода с художественным целым первого тома поэмы, по мнению В.И. Тюпы, заключается в том, что, «гиперболическая пышность перьевого постели (своего рода квинтэссенция птичьего царства Коробочки) очевидным образом создает минимизированную модель общего сюжета “Мертвых душ”: символизирует вознесение и падение центрального персонажа в глазах окружающих» [Тюпа 2006: 135-136].

Однако доминирующий в этой главе орнитоморфный изобразительный код осложнен введением целого ряда анималистических и предметных образов, имеющих мифологическую символику в сюжете о покупке мертвых душ. Эпизоду со взбиванием перины для Чичикова предшествует его первый ночной разговор с Коробочкой, который был прерван «странным шипением, так что гость было испугался; шум очень походил на то, как бы вся комната наполнилась змеями; но, взглянувши

вверх, он успокоился, ибо смекнул, что стенным часам пришла охота бить. За шипеньем тотчас же последовало хрипенье, и наконец, понатужась всеми силами, они пробили два часа таким звуком, как бы кто колотил палкой по разбитому горшку, после чего маятник пошел опять покойно щелкать направо и налево» (VI, 45-46).

«Странное» в поведении вещей у Гоголя (поющие двери в «Старосветских помещиках», свистящая дудка в шарманке Ноздрева и т. п.), заставляющее, по словам Ю.В. Манна, «подозревать в них свойства живого существа» [Манн 1996: 103], создает ощущение некоей ирреальности бытового пространства и рассматривается исследователем как одна из специфических форм гоголевской «нефантастической фантастики». Иную перспективу открывает анализ этого явления в мифоэтнографическом контексте. То, что в обычном мире кажется фантастическим, в этнографической действительности оказывается совершенно реальным. Здесь вещи наделяются сакральными свойствами и мифологизируются. «Быт носителя архетипической модели мира принципиально мифологизирован; попадая в этот мир как в сакральный текст, реальный объект автоматически мифологизируется <...>, и от него протягиваются нити к соответствующему мифологическому прототипу» [Цивьян 2008: 238].

Образ часов у Гоголя, как и другие образы, связанные с ходом времени, является одной из ключевых мифологем его творчества, несущих серьезные онтологические смыслы. Достаточно вспомнить семантику удвоенного образа настенных и карманных часов в главе о Плюшкине [см. подр.: Гольденберг 2014: 102]. Описание часов в доме Коробочки служит своеобразным мифологическим ключом к ее последующим диалогам с покупателем мертвых душ.

В изображении птичьего царства хозяйки дома («картины с какими-то птицами») включено сравнение шума часов со змеиным шипением: «как бы вся комната наполнилась змеями». В славянской народной традиции змеи и птицы находятся в семантической связи с древнейшими представлениями о локализации потустороннего мира в Ирее / Вырее (др.-рус. – *ирье*, укр. – *вирай*), пространстве смерти, куда улетают души умерших. Согласно восточно-славянским верованиям, отразившимся в народном календаре, осенью, «14 сентября птицы и гадюки уходят в Вырий» [Народный календарь 1894: 311]. Если птицы улетают, «то змеи лезут в вырей по деревьям, подобно тому, как души усопших прежде, нежели достигнут страны блаженных, осуждены порхать по деревьям» [Афанасьев 1994: II, 137]. Путь, которым отправляются

туда змеи, восходит к мифологическому образу дерева как универсального медиатора, соединяющего «тот» и «этот» свет».

В современных этнолингвистических исследованиях реконструкция славянских языческих представлений об Ирее как общем обозначении «того света», куда попадают души умерших, показывает их тесную связь с мотивом зимовки там птиц и змей, которые в традиционной народной культуре являются обычным воплощением душ умерших [Успенский 1982: 144-149; Левкиевская 1999: 423]. Эти представления находят широкое отражение в поминальной обрядности славян. По заключению О.А. Седаковой, «связывая в единый комплекс змей и птиц, *вырий* как образ загробного мира соотносится с тем значением, которое приобретают в обряде *птицы* (см. «птичье поминовение»)» [Седакова 2004: 56]. Птицы особенно часто выступают как образы душ. В южной России существовал обычай сорок дней после смерти родственника кормить зерном птицу, прилетающую под окно или на могилу; в польских поверьях Млечный Путь представлен как «дорога душ умерших, по которой они снуют в виде птиц» [Гура 1997: 528].

Воплощение душ умерших предков в змеином облике является одной из ипостасей образа домового, главного в иерархии славянских мифологических персонажей, связанных с локусом дома. В народных верованиях и быличках он может принимать различный облик, в том числе и змеиный. Домовая, или домашняя змея, по данным этнофольклористики, – древнейший образ домового как мифологического хозяина дома. Она воплощает дух семейного предка и может выступать в функции покровителя дома, семьи и скота [Левкиевская 2000: 108; Гура 1997: 308]. Иными словами, в обрядовой народной культуре, основанной на мифологических концептах, возникает «цепь метафор: змея – загробный мир – душа – дух дома – птица» [Седакова 2004: 56].

В эту метафорическую цепочку следует, на наш взгляд, включить и сравнение боя часов с битьем палкой по разбитому горшку. Горшок в народных верованиях осмысливается какместилище души и духов; он соотносится с символикой печи и земли и широко используется в обрядах, связанных с культом предков. «Русские разбивали горшки, из которых обмывали покойника <...> На Украине после поминального обеда мыли посуду и сливали воду в горшок, хозяйка относила его на кладбище, выливая все на могилу, а горшок разбивала» [Топорков 1995: 181]. Верили в то, что «в горшке с водой сосредоточивалась последняя жизненная сила человека. Если такой горшок оставить дома, покойник будет возвращаться с того света и пугать живых людей» [Шангина 2003: 378]. Переворачивание и битье горшков в походе

ронных и поминальных обрядах «имело значение оберега и символизировало удаление покойника, а также предметов, бывших с ним в соприкосновении, за пределы дома» [Топорков 2001: 39].

В картине ночного боя часов в доме Коробочки обращает на себя внимание и мифологическая аксиология времени, в основе которой лежат народные «представления о так называемом “чистом” времени, принадлежащем человеку, и опасном “нечистом”, принадлежащем потусторонним силам, которые периодически вторгаются в земной мир» [Виноградова 2000: 100]. Особую активность они проявляют в праздничное и ночное время. «В народной культуре временной код является определяющим для всех представителей “того” мира, как и для персонажей двойственной природы <...> время их прихода в мир человека и ухода из него <...> всегда точно определено» [Софронова 2009: 235-236]. Оценка времени появления Чичикова в доме Коробочки как неурочного и опасного сначала принадлежит Селифану («Да, время темное, нехорошее время»), а потом акцентируется в речах Коробочки («В какое это время вас бог принес! Сумятица и вьюга такая <...>»), прерванных описанием боя часов: «<...> понатужась всеми силами, они пробили два часа» (VI, 44-45).

Числу «два» придавалось особое значение в народных погребальных обрядах и верованиях, относящихся к смерти. Оно имело «демонический и иномирный характер» [Толстая 1999: 23]. В славянских ритуалах, адресованных миру мертвых, преобладала символика двоичности. В ее основе лежал страх перед всяким «удвоением», воспринимаемым мифологическим сознанием «в свете кардинальной оппозиции земного и загробного мира как опасная неопределенность, существование одновременно в обоих мирах, непризнание границы, разделяющей эти миры и гарантирующей их устойчивость» [Там же: 22].

Таким образом, первое ночное описание дома Коробочки создается цепочкой образов, входящих в общее семантическое поле со значением смерти. Оно усилено предложением гостеприимной вдовы почесать пятки гостю: «Покойник мой без этого никак не засыпал». Как мы отмечали в первом параграфе этой главы, и в русской, и в украинской погребальной традиции существовал обычай щекотания или чесания пяток покойника. Он был частью апотропеических ритуалов, снимающих страх перед вредоносностью смерти¹. Другая, не менее значи-

¹ Этот обычай фиксируется и в современной похоронной обрядности. Ср.: «Если кто-то боится находиться рядом с покойником, то человеку советуют почесать пятки мертвецу или просто подержаться за них, чтобы страх исчез и покойник не приходил во сне» (Записано 23.06.2019 г. студенткой ВГСПУ Спикиной Е.А. от Мезиной Г. М., 1946 г.р. в с. Журавка Еланского р-на Волгоградской обл.).

мая функция этого обычая заключалась в установлении посмертного статуса покойника, «так как пятка – это та часть тела, которой нет у представителей нечистой силы (ср. одно из наименований черта – Антипка беспятый)» [Черепанова 1996: 115]. Он мог после смерти стать демоническим существом, обернуться чертом или «ходячим» покойником. В мифообрядовом контексте предложение Коробочки, которой перед встречей с Чичиковым «всю ночь снился окаянный», репрезентируется как способ первичной идентификации гостя, явившегося в неурочное время неизвестно откуда («приехал же бог знает откуда, да еще и в ночное время»), в качестве человека или выходца с того света.

В следующем эпизоде главы – описании пробуждения Чичикова – семантическое поле смерти значительно расширяется. Мотив сна в традиционной народной культуре устойчиво связан с представлением о смерти – загробном мире и состоянии умершего. «Второй день после погребения имеет широко распространенную терминологию ”пробуждения”» [Седакова 2004: 57]. Так, на Украине она доминирует в вербальных компонентах обряда «побужати покойника».

Заметим, однако, что тема пробуждения героя вводится писателем через энтомологический код: «Солнце сквозь окно вливалось ему прямо в глаза, и мухи, которые вчера спали спокойно на стенах и потолке, все обратились к нему: одна села на губу, другая на ухо, третья норювила как бы усесться на самый глаз, ту же, которая имела неосторожность подсесть близко к носовой ноздре, он потянул вприсонках в самый нос, что заставило его крепко чихнуть, – обстоятельство, бывшее причиной его пробуждения» (VI, 47).

Мифопоэтическая символика этого эпизода была весьма обстоятельно проанализирована в работе В.И. Тюпы: «Разлетевшиеся во тьме *перья* словно обернулись при свете солнца слетевшимися *мухами*. Первые как своей невесомостью, так и птичьим сознанием Коробочки прочно увязываются с душами: по словам помещицы, *мертвых купил-де за пятнадцать рублей, и птичьи перья тоже покупает*. Вторые – акцентировано телесны: мухи и питаются телом человеческим, и сами служат пищей для птиц (на что намекает неуместное попадание одного из насекомых в *носовую ноздрю* гостя птичьего царства). Эта игра с окказиональными микрообразами душ и бездушных тел исполнена художественного смысла, поскольку разыгрывается вокруг тела самого Чичикова. Мухи слетаются к этому телу, как если бы оно было уже мертвым. С другой стороны, поза, в которой Чичиков засыпает в глубине перьевой постели, – *кренделем*, – является утробной позой младенца накануне рождения. На мифотектоническом уровне текста ночной визит к Коробочке предстает прозрачной аллюзией иници-

ации – символической смерти и символического воскресения в новом качестве» [Тюпа 2006: 136]¹.

Эти наблюдения исследователя требуют, на наш взгляд, включения в более определенный мифологический и этнографический контекст. Образ мухи в традиционной народной культуре был тесно связан с концептом *души*: «Как и у других народов, у славян было распространено представление о душе-мухе <...> Облик мухи имеет душа не только спящего, но и умершего <...> В виде маленькой мушки душу человека представляют себе жители правобережной Украины <...> по возвращении с похорон старухи садятся всю ночь караулить душу умершего и ставят на стол сыту (мед, разведенный водой), ожидая, что душа в виде мухи прилетит отведать приготовленного для нее угощения» [Гура 1997: 440]. Следует также помнить о тесной связи народных представлений о душе-птице и душе-мухе: «птица является сниженным эквивалентом мухи в фольклорном сознании, и это тождество универсально» [Злыднева 2008: 160].

В таком обрядовом контексте не покажутся случайными диалоги Чичикова и Коробочки о меде, который она предлагает купить своему ночному гостю. Мед считался любимой пищей душ умерших и широко использовался в похоронной и поминальной обрядности: его ели и в чистом виде, и добавляли во многие обрядовые блюда [См.: Алексеевский 2008: 120].

Существенно, что обрядовые и мифологические аллюзии возникают в тексте поэмы перед ключевым разговором героя с недоверчивой помещицей о покупке мертвых душ. Дело еще и в том, что мушиная символика человеческой души порождает в традиционной культуре целый спектр психических характеристик человека, находящихся выражение в языке. Так, например, украинская поговорка *має муху в носі*, означает хитрость, ловкость, хитроумие [Гура 1997: 440]². Не исключено, что именно с ней соотносится микросюжет о мухе, попавшей в «носовую ноздрю» Чичикова и заставившей его чихнуть и пробудиться. В этой связи стоило бы добавить, что генезис выражения «Будьте здоровы!» после чихания современные эволюционисты относят в далекое прошлое, когда люди верили, что душа человека выходит через нос [См.: Войводиц 2004: 327].

¹ Ср. мифопоэтическую интерпретацию этой сцены как пародийной аллюзии на один из эпизодов мифа о Геракле, которому докучали мухи см.: [Козубовская 2011: 28].

² В полесской локальной традиции *мухи в носу* – признак нечистой силы. Так, ведьму именуют «бабой с мухами (в носу)». См.: [Народная демонология Полесья 2010: 36]. За указание на этот источник приношу благодарность М. Ч. Ларионовой.

Диалоги Чичикова и Коробочки о продаже мертвых душ разворачиваются в последующих эпизодах главы в том же семантическом поле смерти, расширяя его за счет прикрепления локуса помещицы к значимым для народной культуры периодам поминальной обрядности. Ранее мы указали на особую частотность у Гоголя хрононима *Филиппов пост*. Именно к этому времени помещица приглашает вновь приехать к ней покупателя мертвых душ: «У меня к Филиппову посту будут и птичьи перья» (VI, 57). Комментаторы поэмы воспринимают хрононим исключительно в бытовом ключе: «в эту пору в средней полосе России обычно били птицу» [См.: Гоголь 1994: 514; Гоголь 2012: 727]. При этом игнорируется его обрядовая семантика, напрямую связанная с мифологическим контекстом сюжета «Мертвых душ», для которого значимо, что Филиппов пост непосредственно предшествовал Рождеству / Святкам и входил в цикл важнейших годовых поминальных дней, посвященных *всем умершим предкам* [Толстая 2005: 80].

К числу обрядовых примет в локусе Коробочки следует отнести и *гадание* помещицы на картах перед сном, и «несколько чучел на длинных шестах с растопыренными руками; на одном их них надет был чепец самой хозяйки» (VI, 48). Образ чучела как «некого дублера» помещицы обычно интерпретируется в контексте масленичной обрядности [См., напр.: Смирнова 1987: 49]. Гоголевский текст дает больше оснований приурочить этот святочный атрибут, перешедший на Масленицу, к Филиппову посту, который завершался сжиганием соломенного чучела («проводы Филиппа») [Агапкина 2009: 203].

Что касается гадания Коробочки на картах, после которого ей принился черт с рогами, «длиннее бычачьих», то исследователи народной культуры связывают практику осенне-зимних гаданий «с пребыванием на земле душ предков и с активизацией нечистой силы, которая проявляется наиболее интенсивно в период до Рождества» [Виноградова 1981: 14]. В них, как отмечает Л.Н. Виноградова, сохраняется явственная связь с поминальными обрядами и с культом предков, а по своей форме они прямо совпадают с обрядами задабривания умерших предков, объединяются с ними единой семантикой, восходящей к славянским представлениям «о посредничестве душ предков в предсказаниях судьбы» [Там же: 19].

Столь осязаемое присутствие в тексте поэмы элементов поминальной обрядности указывает на их тесную связь с онтологией гоголевского творчества, центральной проблемой которого была оппозиция бытия и небытия, живого и мертвого.

Вернемся, однако, к «странному» поведению часов в доме Коробочки. Выявление мифологической и этнографической семантики этого

локуса показывает, что в нем часы как мифопоэтический образ времени служат знаком иномирного пространства и являются одним из источников мифопорождающих сюжетных мотивов, необходимых автору для развертывания глубинных смыслов своей поэмы.

Л и т е р а т у р а

Агапкина Т.А. Пост // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: В 5 т. – Т. 4. – М., 2009. – С. 202-206.

Алексеевский М.Д. Поминальные трапезы на Русском Севере: пищевой код и застольный этикет // Традиционное русское застолье. – М., 2008. – С. 118-135.

Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. – Т. II. – М., 1994.

Виноградова Л.Н. Девичьи гадания о замужестве в цикле славянской календарной обрядности (западно-восточнославянские параллели) // Славянский и балканский фольклор. Обряд. Текст. – М., 1981. – С. 13-43.

Виноградова Л.Н. Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян. – М., 2000.

Войводич Я. Нос – от табака до кокаина (О некоторых аспектах попкультуры) // Russian Literature. LVI. 2004. – С. 313-329.

Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 9 т. – Т. 5. Мертвые души: поэма / Сост., коммент. В.А. Воропаева, И.А. Виноградова. – М., 1994.

Гоголь Н.В. Полное собр. соч. и писем: в 23 т. – Т. 7, кн. 2. – М., 2012.

Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. – М., 1997.

Злыднева Н.В. Инсектный код и абсурд в авангарде // Злыднева Н.В. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. – М., 2008. – С. 155-166.

Козубовская Г.П. Энтомология Н.В. Гоголя // Мир науки, культуры, образования. – №6 (31) – 2011. – С. 26-29.

Левкиевская Е.Е. Ирей // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: В 5 т. – Т. 2. – М., 1999. – С. 422-423.

Левкиевская Е.Е. Мифологические персонажи в славянской традиции. I. Восточнославянский *домовой* // Славянский и балканский фольклор. Народная демонология. – М., 2000. – С. 96-141.

Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М., 1988.

Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. – М., 1996.

Народная демонология Полесья: Публикации текстов в записях 80-90-х годов XX века. Т. I. Люди со сверхъестественными свойствами. – М., 2010.

Народный календарь примет, обычаев и поверий на святой Руси. На 1894-1895 г. – М., 1894.

Седакова О.А. Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян. – М., 2004.

Смирнова Е.А. Поэма Гоголя «Мертвые души». – Л., 1987.

Софронова Л.А. Обыденное и мифологическое время в ранних повестях Гоголя // Знаки времени в славянской культуре: от барокко до авангарда. – М., 2009. – С. 231-248.

Толстая С.М. Два // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: В 5 т. – Т. 2. – М., 1999. – С. 21-25.

Топорков А.Л. Битье посуды // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: В 5 т. – Т. 1. – М., 1995. – С. 180-182.

Топорков А.Л. Битье посуды // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. Изд. 2-е. – М., 2001. – С. 38-39.

Тюпа В.И. Анализ художественного текста. – М., 2006.

Успенский Б.А. Филологические разыскания в области славянских древностей (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского). – М., 1982.

Цивьян Т.В. Дом в фольклорной модели мира (на материале балканских загадок) // Семиотика культуры. Труды по знаковым системам. X. – Тарту, 1978. – С. 65-85.

Цивьян Т.В. Змея=птица: к истолкованию тождества // Цивьян Т.В. Язык: тема и вариации: избранное: В 2 кн. – М., 2008. – Кн. 1. – С. 235-246.

Черепанова О.А. Очерк традиционных народных верований Русского Севера (Комментарии к текстам) // Мифологические рассказы и легенды Русского Севера. – СПб., 1996. – С. 113-181.

Шангина И.И. Русский традиционный быт: Энциклопедический словарь. – СПб., 2003.

Вопросы для самопроверки

Какова роль народного календаря в художественной структуре «Вечеров на хуторе близ Диканьки»?

Как связаны сюжеты повестей раннего Гоголя с их хронотопом?

Какова мифологическая семантика сюжетного мотива пересечения границы земного и потустороннего миров в творчестве Гоголя?

Как влияет на развитие свадебных сюжетов украинских повестей Гоголя сиротство их персонажей?

Какой обрядовый контекст может быть выявлен в ролевом поведении главного героя «Мертвых душ» и композиции первых шести глав поэмы?

Как связана мифологическая семантика народного календаря во втором томе «Мертвых душ» с авторской идеей преобразования героев поэмы?

Какие черты хронотопа «Божественной комедии» Данте могут быть спроецированы на хронотоп поэмы «Мертвые души»?

Какова мифологическая семантика образа часов в главе о Коробочке?

Глава 2. ПОЭТИКА ГОГОЛЯ В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИЙ ДУХОВНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

2.1 Смех как поучение в поэтике Гоголя

Гоголь принадлежит к числу величайших комических писателей Нового времени. Однако вопрос о духовной и эстетической природе его смеха и по сей день остается открытым. Указывая на мирозерцательный и универсальный характер гоголевского смеха, М.М. Бахтин возводил его к карнавальной традиции народной смеховой культуры: «Этот смех, несовместимый со смехом сатирика, и определяет главное в творчестве Гоголя» [Бахтин 1975: 491]. Для современников писателя более очевидной была связь его смеха с просветительской сатирой. Пушкин писал о первой книге Гоголя: «Как изумились мы русской книге, которая заставляла нас смеяться, мы, не смеявшиеся со времен Фонвизина!» [Пушкин 1962: 108]. И сам Гоголь, размышляя о природе своего комического таланта, не раз подчеркивал серьезность своего смеха, его дидактическую направленность.

Смех как поучение был укоренен в русской литературной традиции с первых веков ее существования. Важное место в древнерусской учительной литературе занимает обличение недостойного поведения духовных лиц и мирян, не соблюдающих нормы христианской морали. Она вырабатывает особые сатирические приемы и способы изображения как самих пороков, так и их носителей. На совмещении серьезного и смешного строит свои проповеди в XVI веке московский митрополит Даниил. Сатирического пафоса он достигает благодаря особой композиционной структуре своих учительных слов, или «наказаний». Сначала автор подробно разъясняет то или иное требование христианской морали и его сущность, а затем противопоставляет по принципу антитезы реальному положению вещей. Используя в качестве комических приемов гиперболу, гротеск, язвительную насмешку, проповедник создает колоритные сатирические образы носителей нравственных пороков – чревоугодника, пьяницы, корыстолюбца, сластолюбца и пр. Крайняя натуралистичность в изображении самих пороков призвана вызвать у слушателей и читателей отвращение от них.

Примером может служить сатирический портрет щеголя, «угождающего блудницам», из первой части двенадцатого «Наказания»: «Завидев красивую блудницу или другое смазливое женское лицо, устремляешься туда, обнюхиваешь белое и мягкое тело, и обнимаешь, и целуешь его, и ерзаешь около него, и руками ощупываешь. И так бесстыден и безумен бываешь, разгоревшись бесовской любовью, что готов

как бы в себя вобрать блудницу. И настолько помрачен ты, как только бессловесные бывают: как жеребец некий, сладострастно ржет и похотью распаляется, как от огня сгорая; как кабан, совокупляясь со свиной своей потеет и пену испускает, – так и ты, подражая бессловесным тварям, человеческое естество животному подчинил» [Сатира... 1986: 271-272 (пер. древнерус. текста В.А. Грихина)]. Даниил сознательно стремится к тому, чтобы выставить объект своего обличения в смешном и уродливом виде. Эта традиция находит свое продолжение в «кусачем стиле» посланий Ивана Грозного, а затем в сатирических портретах никониан «Жития протопопа Аввакума».

Вопрос о роли дидактических жанров в творчестве Гоголя традиционно увязывают с поэтикой «Выбранных мест», построенных по жанровой модели учительного сборника, и восходящей, по мнению Ю.Н. Тынянова, к проповедям XVIII века [Тынянов 1977: 205]. Между тем, начиная с «Ганца Кюхельгартена», дидактическое начало неизменно проявляется в художественных текстах писателя. В них, как заметил В.В. Зеньковский, присутствует «несомненно ранняя у Гоголя *дидактическая тенденция*, частое у него навязывание читателям своих оценок» [Зеньковский 1997: 162] (здесь и далее курсивы в цитатах принадлежат их авторам – А.Г.). Она особенно ощутима в гоголевских финалах, которые по жанровой традиции учительных «слов» и притч подводят некий моральный итог рассказанному или представленному на сцене (посрамляющая чёрта новая картина Вакулы в «Ночи перед Рождеством», диалог бурсаков в «Вии», авторское «Скучно на этом свете, господа!» в «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», немая сцена «Ревизора» и др.).

Если рассматривать творчество Гоголя как метатекст, то его специфической особенностью является постоянный диалог с читателем, стремление сформировать у него тот уровень восприятия художественных смыслов, который был заложен в творческом задании художника. Отсюда – многочисленные комментарии писателя к своим текстам, вплоть до создания самостоятельных произведений, разъясняющих подлинный их смысл («Развязка “Ревизора”», «Театральный разъезд после представления новой комедии», «Четыре письма разным лицам по поводу “Мертвых душ”» и др.). Отсюда же и повышенный дидактизм самой структуры художественных текстов Гоголя.

Смеховые портреты персонажей «Мертвых душ» завершаются прямыми авторскими обращениями к читателю, имеющими форму нравственного укора и носящими дидактический характер: «А кто из вас, полный христианского смиренья, не гласно, а в тишине, один, в мину-

ты уединенных бесед с самим собой, углубит во внутрь собственной души сей тяжелый запрос: “А нет ли и во мне какой-нибудь части Чичикова?”» (VI, 245).

Помимо прямых обращений автора к своим читателям и героям, открыто ориентированных на дидактическую традицию и составляющих как бы ее верхний слой, в «Мертвых душах» есть и более глубокий внутренний уровень, на котором эта традиция представлена в поэме. В первом томе наблюдается устойчивая стилевая закономерность: «высокие» слова и понятия профанируются, как только они попадают в сферу речи гоголевских героев [См.: Кривонос 1985: 113]. Не стала исключением в этом плане и традиция моральных поучений. Ее приемами и лексикой охотно пользуются Чичиков, Собакевич, Плюшкин, ряд персонажей второго тома.

В свой моральный кодекс поучения непременно включали формулу, восходящую к библейской заповеди: «научитесь делать добро, ищите правды, защищайте сироту, вступайтесь за вдову» (Исайя, I, 17). Упрек, обращенный к библейскому Иову, – «вдов ты отсылал ни с чем и сирот оставлял с пустыми руками» (Иов, 22, 9) – учительные «слова» относили к числу самых осуждаемых человеческих деяний. Когда Чичиков говорит о себе Манилову, «что соблюдал правду, что был чист по совести, что подавал руку и вдовице беспомощной и сироте-горемыке» (VI, 37), – он создает автопортрет праведника, каким его рисовали учительные «слова». Однако на этом портрете лежит иронический отсвет, ибо он находится в резком противоречии с реальной биографией персонажа. Надо отметить, что Чичиков тонко чувствует бытовой контекст, в котором «высокая» цитата наиболее уместна. «Из одного христианского человеколюбия хотел, – объясняет он Коробочке, зачем покупает у нее мертвые души, – вижу, бедная вдова убивается, терпит нужду» (VI, 54). Травестийный характер цитирования не только не уничтожает серьезного смысла учительных «слов», но и усиливает их укоряющую функцию, поскольку вскрывает несоответствие между заявленной героем нравственной нормой и ее реальным жизненным воплощением.

Своеобразным дидактизмом проникнуты речи Собакевича, в которых звучат «обличительные» мотивы учительной литературы. Она сурово осуждает пьянство, блуд, лихоимство, разбой и т. п. и рекомендует в повседневном быту избегать общения с носителями этих пороков, ссылаясь на авторитет апостола Павла. В «Домострое», например, читаем: «яко ж апостол Павелъ рече: аще некий братъ именуем или блудник, или лихоимецъ, или идолослужитель, или ругатель, или пианица, или хищник – с таковыми ни ясти» [Домострой 1990: 41]. Атте-

стуя губернатора разбойником, председателя масоном (параллель идо-лопоклоннику), почтмейстера мошенником, прокурора блудником (в одном из черновых вариантов), за которого «все делает стряпчий Золотуха, первейший хапуга в мире» (VI, 146), Собакевич обвиняет их в антихристианском поведении: «Все христопродавцы» (VI, 97). В ранних редакциях первого тома мотивы морализаторства в речи Собакевича были разработаны еще подробнее: «Мало того, что даром бременят землю, да еще дела такие делают, что скоту бы и [творят] такие грехи <?> творят, что их всех бы в один мешок да в воду» (VI, 631). Он говорит жене: «<...> опасно даже заезжать в этот <город>, потому что мошенник сидит на мошеннике и можно легко самому погрязнуть вместе с ними во всяких пороках» (VI, 632). К тому же в «обвинениях» Собакевича есть отсылки к высокому библейскому контексту [Гончаров 1997: 200], которые являются характерным приемом проповеднической литературы: губернатор и вице-губернатор – «Гога и Магога», городские чиновники заслуживают такого наказания, что должна «Гомора их бы всех огнем погубить» (VI, 631). Впрочем, доверие читателя к его морализирующей позиции подрывает то, что он и ест, и пьет с теми, кого обличает перед Чичиковым, никак не проявляя своей нравственной чужеродности в этом кругу.

Наиболее суровые отзывы Собакевича относятся к Плюшкину, в характеристике которого традиции учительной литературы занимают особое место. Дело в том, что обличение скупости богатых было одной из излюбленнейших тем древнерусской проповеди, которая оставила выразительные портреты носителей этого порока.

Своего смехового апогея профанация «высокого» слова учительной литературы достигает в речах самого Плюшкина, оснащенных фразеологией проповедей, направленных против лихоимства и стяжательства. «Приказные такие бессовестные! – жалуется он Чичикову. – Прежде бывало полтиной меди отделаешься да мешком муки, а теперь пошли целую подводу круп, да и красную бумажку прибавь, такое серебрюбие! Я не знаю, как священники-то не обращают на это внимание, сказал бы какое-нибудь поучение, ведь что ни говори, а против слова-то божия не устоишь» (VI, 123). Из учительной литературы Плюшкин заимствует и обытовлённое им описание Страшного Суда, которым он угрожает Мавре. Это снижение, травестирование учительных «слов» почти не затрагивает сферу авторской речи. В биографии Плюшкина, рассказанной автором, сохраняются и серьезность тона, и поучительность, и укор, присущие дидактической поэтике. Повествование на-

ссыщается специфической лексикой, в него вводятся характерные мотивы и образы поучений.

В речевом поведении гоголевских героев, охотно использующих стилистику и мотивику учительных «слов», происходит их смеховая деформация. Но даже попадая в уста этих персонажей, осуждающих чужие грехи, обвиняющих других в антихристианском поведении и лихоимстве, они сохраняют свою основную жанровую функцию – быть средством нравственного поучения и укора [См. подр.: Гольденберг 1989; Гольденберг 2014: 159-171].

Для комического писателя Нового времени проблема совмещения серьезного и смешного имела разные решения. Особенно острый характер она приобрела в эпоху Просвещения [См. подр.: Строганова 2008]. Известно, например, что Свифт и Стерн совмещали в одном лице писателя-сатирика и пастыря-проповедника. И если Свифт резко разводил эти виды литературной деятельности, не допуская использование сатирических приемов в своих церковных проповедях, то Стерн вовсе не чурался в них иронии и смеха. Более того, публикуя их, он назвал учительный сборник по имени героя своего комического романа – «Проповеди мистера Йорика».

Стерну принадлежит теоретическое обоснование такой литературной позиции: главное желание автора – «сделать людей лучше, подвергнув осмеянию то, что, по моему мнению, этого заслуживало или приносило вред истинному просвещению» [Стерн 1999: 199]. Назначение проповеди Стерн связывал с необходимостью прямого воздействия на чувства слушателя, называя ее «богословским шлепком по сердцу» [Там же: 216]. Сочетание чувствительности (или сентиментальности) с остроумием и смехом во многом определило то широкое воздействие, которое писатель оказал на европейскую литературу в целом и на творческий метод Гоголя в частности. «Я смеюсь, – писал Стерн, – пока не выступят слезы, и в те же волнующие минуты плач мой кончается смехом» [Там же]. Этот извод просветительской эстетики нашел преломление в творчестве русского писателя, определившего в «Мертвых душах» своеобразие своего комического таланта как свойство «озирать жизнь» «сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы» (VI, 134).

В 40-е годы Гоголь все чаще задумывается о роли смеха в своей дальнейшей писательской судьбе. В этих размышлениях отразился опыт чтения святоотеческой литературы [См.: Воропаев 2002], которая различала собственно смех и духовный смех. Первые святые отцы именовали *смехотворством*, а второй определяли как *смех души*, ду-

шевный смех, радость и веселие. Они противопоставлены друг другу, прежде всего, по своей нравственной природе. «Смехотворство соседствует с такими грехами, как ложь, алчность, пьянство, блуд и т.д. Духовный же смех, напротив, есть знак освобождения от греха». Эти формы смеха имеют разные истоки: «смехотворство привносится в человеческую жизнь диаволом и его слугами. Духовный же смех – это дар Божий» [Инокания Тагиана 2009: 31].

Надежный совет, как избежать опасного влияния смехотворства, мы находим в «Лестнице» преподобного Иоанна Синайского: «Когда бесы увидят, что мы в самом начале стараемся отойти от смехотворных речей вредного рассказчика, как от губительной заразы, тогда покушаются обольстить нас двоякими помыслами: “Не опечаливай, – внушают они нам, – повествователя” или “Не выставляй себя человеком более боголюбивым, нежели прочие”. Отскочи скоро, не медли, а если не так, то во время молитвы твоей вообразятся помышления о предметах смешных» [Преп. Иоанн 2004: 134].

В слове «О радостворном плаче» он объяснял, как и почему возможно соединение плача и веселья: «Размышляя о свойстве умиления, изумляюсь тому, каким образом плач и так называемая печаль заключают в себе радость и веселие, как мёд заключается в соте. Чему же из сего научаемся? Тому, что такое умиление есть поистине дар Господень. Нет тогда в душе бессладостной (вар. Аф. Критского – плотской) сладости, потому что Бог утешает сокрушенных сердцем сокрушенным образом» [Там же: 112-113].

Преподобный Антоний Великий полагал, что дар духовного смеха получает тот, кто много плачет, потому что слезами душа очищается от греха, и Господь ниспосылает в очищенную душу теплоту (огонь), свет и радость. Вот эта радость и есть духовный смех: «Когда увидите, что по нерадению и лености души ваши охлаждаются, поспешите возбудить их, проливая над ними слёзы» [Добротолюбие 1895: 1, 36-37].

«Итак, – заключает преподобный Иоанн Синайский, – в бездне плача находится утешение, и чистота сердца получает просвещение. Просвещение же есть неизреченное действие неведомым образом разумеваемое и невидимо зримое. Утешение есть прохлаждение болезнующей души, которая, как младенец, и плачет внутренно, и вместе радостно улыбается. Заступление есть обновление души, погруженной в печаль, которое чудным образом превращает болезненные слезы в сладостные» [Преп. Иоанн 2004: 115].

О том, что святоотеческое понимание природы смеха было не только ведомо, но и близко Гоголю, свидетельствует его описание разных

видов смеха в «Театральном разъезде после представления новой комедии» 1842 г.: «Нет, смех значительней и глубже, чем думают. Не тот смех, который порождается временной раздражительностью, желчным <...> расположением характера; не тот также лёгкий смех, служащий для праздного развлечения и забавы людей, – но тот смех, который весь излетает из светлой природы человека, излетает из неё потому, что на дне её заключён вечно-биющий родник его <...> кто льет часто душевные, глубокие слезы, тот, кажется, более всех смеется на свете!...» (V, 169-171).

Однако «по святоотеческому учению, покаянные слёзы предваряют дар духовного смеха» [Инокиня Татяна 2009: 31], а у Гоголя, как заметил еще В.Г. Белинский, слёзы и скорбь всегда следуют за смехом. На эту инверсию обратил особое внимание В.В. Розанов, писавший, что «лиризм Гоголя всегда есть только жалость, скорбь, “незримые миру слёзы сквозь видимый смех”, как-то мешающиеся с этим смехом: но, замечательно, не предшествуя ему, но всегда за ним *следующая*» [Розанов 1990: 244].

Для Гоголя это свойство его комического таланта было предметом постоянной авторской рефлексии. Весёлый смех зрителей после первого представления «Ревизора» произвел на него «тягостное впечатление». Гоголь ставил перед собой цель «произвести доброе влияние на общество, что, впрочем, не удалось: в комедии стали видеть желание осмеять узаконенный порядок вещей и правительственные формы <...> Я был сердит и на зрителей, меня не понявших, и на себя самого, бывшего виной тому, что меня не поняли» (XIV, 34-35). Гоголю нужен был смех, вызывающий слёзы, он, по словам В.В. Зеньковского, «надеялся на *очищающую силу* смеха <...> чтобы произвести определенное воздействие на русское общество» [Зеньковский 1997: 202]. От зрителей своей комедии он ждал всеобщего покаяния и духовного преображения.

Не менее показательным гоголевским описанием реакции Пушкина на «Мертвые души»: «Пушкин, который всегда смеялся при моём чтении (он же был охотник до смеха), начал понемногу становиться всё сумрачней, сумрачней, а наконец сделался совершенно мрачен. Когда же чтение кончилось, он произнёс голосом тоски: “Боже, как грустна наша Россия!”» (VIII, 294).

Первым из современных Гоголю критиков на эту сторону гоголевского смеха указал В.Г. Белинский: «Что такое почти каждая из его повестей? Смешная комедия, которая начинается глупостями, продолжается глупостями и оканчивается слезами, и которая, наконец, называ-

ется *жизнью*. И таковы все его повести: сначала смешно, потом грустно! И такова жизнь наша: сначала смешно, потом грустно!» [Белинский 1953: 1, 290].

В художественных текстах писателя инверсия «смех-слезы» объективируется в «меланхолических», по выражению В.В. Зеньковского, финалах «Сорочинской ярмарки» («Скучно оставленному! И тяжело и грустно становится сердцу, и нечем помочь ему») и «Повести о соре» («Скучно на этом свете, господа!»). «Этот меланхолический финал не зачёркивает всего того, что было в рассказе, но если после меланхолического финала снова перечитать рассказ, он перестанет вызывать смех и будет навевать самые грустные мысли» [Зеньковский 1997: 160].

Движение от комического к печальному, от удовольствия к горечи, которое фиксируется во всех этих случаях, соответствует, как полагает современный православный интерпретатор проблемы гоголевского смеха, «формуле развития греховного поступка, которую мы повсеместно находим как в святоотеческой литературе, так и в литургической практике Церкви» [Инокания Татиана 2009: 32]. По мнению святых отцов, грехом делает смех извращённая грехопадением Адама природа человеческая: «Когда он послушался оболъстителя, тогда все чувства его извратились, перешли в состояние противоестественное <...> Естественная ревность, без которой невозможно преуспеяние в деле Божиим, <...> изменилась в противоестественную, и мы ревнуем друг против друга, завидуем друг другу и лжём друг на друга <...> Естественный гнев, без которого невозможно приобрести чистоту, если не будем гневаться на всё, всеваемое в нас врагом, <...> заменён в нас гневом на ближних по самым ничтожным, ничего не значащим поводам <...>» [Святитель Игнатий (Брянчанинов) 2010: 122].

Суждения многочисленных исследователей, начиная с Д.С. Мережковского, об одержимости смеха Гоголя дьявольским мороком в его попытках посмеяться над злом и «выставить чёрта дураком», подытожил Г.А. Мейер: «Начав с высмеивания наших грехов, Гоголь скоро перестал отличать живого человека от порока и порок от того, кто его сеет и выращивает в нас. Чёрт разыграл своё дело чисто и пресёк-таки художеству Гоголя все пути к искуплению и спасению <...> А сраженные гоголевским смехом когда-то живые люди требовали от своего умертвителя оправдания и воскрешения» [Мейер 2002: 263].

Осознание этой трудноразрешимой в художественном творчестве антиномии во многом предопределило трагическую судьбу второго тома «Мертвых душ» и его автора. Работа над ним сопровождалась карди-

нальной перестройкой творческого процесса писателя в его стремлении следовать духовному опыту святоотеческой литературы. В письме В.А. Жуковскому от 26 июня 1842 г. Гоголь признавался: «Скажу только, что <...> чаще и торжественней льются душевные мои слезы и что живет в душе моей глубокая, неотразимая вера, что небесная сила поможет взойти мне на ту лестницу, которая предстоит мне, хотя я стою еще на нижайших и первых ее ступенях <...> тогда только разрешится загадка моего существования» (XII, 69).

Полемизируя с концепцией М.М. Бахтина о карнавальной природе гоголевского смеха, С.С. Аверинцев заметил, что в русском языковом сознании «подлежащее “святой” отказывается соединяться со сказуемым “пошутил”, и это потому, что в народном языковом обиходе глагол “пошутить” систематически обозначает деятельность бесов <...> Очень русская проблема – тот конфликт между комическим гением и православной совестью, который буквально загнал в гроб Гоголя» [Аверинцев 1993: 341; 343].

Однако при всем аскетизме позднего Гоголя, обретающем черты «мирской святости» [Анненкова 2012], он оставался прежде всего художником, а не монахом и святым. «Жизнестроительный и учительный пафос Гоголя, – по точному замечанию Ю.В. Манна, – вытекал из художнического мироощущения и непосредственно с ним связан» [Манн 2007: 727]. Писатель остро чувствовал мощный эстетический потенциал проповеднического слова и силу его преображающего воздействия. И если «стилистику Гоголя с ее специфическим построением периода можно описать как травестию традиций церковной элоквенции» [Аверинцев 2006: 364], то и смех его включает в себя весь арсенал художественных средств русской проповеди. Он обращен не к внешнему, а к внутреннему человеку, направлен, как и проповедь, «не к увлечению сердечным, но к высшей, умной трезвости духовной» (VIII, 369).

Это смех, «родившийся от любви к человеку», «который создан на то, чтобы смеяться над всем, что позорит истинную красоту человека <...> Таким же точно образом, как посмеялись над мерзостью в другом человеке, посмеемся великодушно над мерзостью собственной, какую в себе ни отыщем!» (IV, 132). В этом понимании учительной природы смеха Гоголь близок к древнерусской смеховой традиции с ее обращенностью на личность смеющегося [Лихачев 1984: 7]. В отличие от просветителей писатель не ставил перед собой задачу обличения социальных и нравственных пороков. Целью его смеха было духовное обновление человека, спасение его омертвевшей души.

Л и т е р а т у р а

- Аверинцев С.С. Бахтин и русское отношение к смеху // От мифа к литературе: Сборник в честь семидесятилетия Е.М. Мелетинского. – М., 1993. – С. 341-345.
- Аверинцев С.С. Проповедь // Аверинцев С.С. София – Логос. Словарь. – Киев, 2006. – С. 363-364.
- Анненкова Е.И. Мирская святость как опыт жизни и предмет творческой рефлексии Гоголя // Анненкова Е.И. Гоголь и русское общество. – СПб., 2012. – С. 581-591.
- Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
- Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. – Т.1. – М., 1953.
- Воропаев В.А. Гоголь над страницами духовных книг. – М., 2002.
- Гольденберг А.Х. Традиция древнерусских поучений в поэтике «Мертвых душ» // Н.В. Гоголь и русская литература XIX века. – Л., 1989. – С. 45-59.
- Гольденберг А.Х. Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя. 5-е изд. – М., 2014.
- Гончаров С.А. Творчество Н.В. Гоголя в религиозно-мистическом контексте. – СПб., 1997.
- Добролюбие. В 5 т. 3-е изд. – Т. 1. – М., 1895.
- Домострой / Сост., вступ. ст., пер. и коммент. В.В. Колесова. – М., 1990.
- Зеньковский В.В. Н.В. Гоголь // Зеньковский В.В. Русские мыслители и Европа. – М., 1997. – С. 142-264.
- Инокания Татиана Спектор. Околдованный дар: смех Гоголя как способ борьбы со злом // Actes du Colloque «Le rire de Gogol. Le rire de Tourguéniev». – Paris, 2009. – С. 30-35.
- Кривонос В.Ш. «Мертвые души» Гоголя и становление новой русской прозы. Проблемы повествования. – Воронеж, 1985.
- Лихачев Д.С. Смеховой мир Древней Руси // Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. – Л., 1984. – С. 7-71.
- Манн Ю.В. Творчество Гоголя: смысл и форма. – СПб., 2007.
- Мейер Георгий. Трудный путь. Место Гоголя в метафизике русской литературы // Трудный путь. Зарубежная Россия и Гоголь. – С. 250-277.
- Преподобный Иоанн, игумен Синайской горы. Лествица. – М., 2004.
- Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. – Т. 6. – М., 1962.
- Розанов В.В. Как произошел тип Акакия Акакиевича // Розанов В.В. Несовместимые контрасты жития. Литературно-эстетические работы разных лет. – М., 1990. – С. 234-246.
- Сатира XI – XVII веков / Сост., вступ. ст. и коммент. В.К. Былиннина, В.А. Грихина. – М., 1986.
- Святитель Игнатий (Брянчанинов). Отчник. – М., 2010.
- Стерн Л. Сентиментальное путешествие. – СПб., 1999.
- Строганова М.В. Жанр проповеди в творчестве английских литераторов XVIII века (Свифт, Джонсон, Стерн) // Известия РАН. Сер. лит. и яз. – 2008. – Т. 67. – № 1. – С. 63-70.
- Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 198-226.

2.2 Традиции русской гомилетики в творчестве Гоголя 1840-1850-х годов

Пастырское слово, или поучение было одним из ведущих жанров духовной литературы. Гоголь в статье из «Выбранных мест», посвященной проблеме самобытности русской литературы, – «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем её особенность» (1846) – назвал три её «самородных ключа»: народную песню, пословицу и слово церковных пастырей (VIII, 369). Эту статью можно рассматривать как своего рода эстетический манифест писателя, в котором нашел отражение и собственный художественный опыт автора «Мертвых душ», сумевшего органично соединить в своей поэтике традиции фольклора и древнерусской литературы [См. подр.: Гольденберг 2014].

Диалогические отношения автора как субъекта повествования с читателями и персонажами поэмы осуществляются в ее тексте с помощью нескольких художественных языков, один из которых, дидактический, в значительной мере ориентирован на жанровые традиции проповеднической литературы¹. Эстетика учительного «слова», его духовно-нравственный потенциал продолжали оказывать осязаемое влияние на русскую литературу Нового времени и во многом определили ее учительный характер, достигший своего апогея у Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого.

На первую половину XIX века приходится расцвет русской гомилетики, связанный, прежде всего, с именами московского митрополита Филарета (Дроздова) и архиепископа Иннокентия Херсонского (Борисова).

Филарет (1782-1867) вошел в историю русской литературы как автор поэтического диалога с Пушкиным о смысле человеческой жизни (стихотворение «Не напрасно, не случайно / Жизнь от Бога мне дана»). Гоголь высоко ценил проповеднический талант митрополита и его духовный авторитет. В письме из Рима от 23 марта 1846 г. он благодарит О.С. Аксакову за присылку «прекрасной проповеди Филарета, которую <...> прочел с большим удовольствием» (XII, 46). Накануне трагического сожжения своего последнего произведения, Гоголь просит графа А.П. Толстого «по смерти его передать его рукописи (очевидно, прежде всего второго тома «Мертвых душ») московскому митрополиту

¹ В октябре 1843 г. Гоголь просит поэта Н.М. Языкова прислать ему за границу в числе других книг проповеди Лазаря Барановича и Стефана Яворского – крупнейших представителей малороссийской школы гомилетики XVII – начала XVIII вв. Об отражении в поэтике «Мертвых душ» традиций барочного церковного красноречия и, в частности, образного строя проповедей Л. Барановича и С. Яворского см.: [Смирнова 1987: 54-61; Сазонова 2000: 25-29].

Филарету с тем, чтобы тот решил: что нужно печатать, а что оставить неизданным» [Манн 2013: 378]. Толстой отказался выполнить просьбу больного писателя, дабы разуверить в безнадежности его положения. Это решило судьбу рукописи: в ночь с 11 на 12 февраля 1852 г. Гоголь бросил ее в огонь.

Не менее значительной в творческой судьбе Гоголя была и роль Иннокентия Херсонского (1800-1857), занимавшего одно из первых мест среди выдающихся духовных деятелей гоголевской эпохи. Он был известен как авторитетный богослов, талантливейший педагог, выдающийся церковный оратор.

Иннокентий (в миру Иван Алексеевич Борисов) родился в г. Ельце. Он воспитывался в Киевской духовной академии, был профессором Санкт-Петербургской духовной академии, затем ректором Киевской духовной академии. С 1836 г. – епископ, с 1845 г. – архиепископ: занимал кафедры в Вологде (1841), Харькове (1842-1848), Одессе (1848-1857), умер в сане архиепископа Херсонского и Таврического в Одессе. В 1862 г. Иннокентий был изображен среди других исторических деятелей на памятнике «Тысячелетие России» в Новгороде. В 1997 г. причислен Украинской Православной Церковью Московского Патриархата к лику местночтимых святых Одесской епархии. В 2005 г. имя Иннокентия было внесено в месяцеслов Русской Православной церкви (пам. 25 мая, в 3 неделю по Пятидесятнице – в Соборе Одесских святых).

В качестве преподавателя богословских дисциплин он применил новый метод изложения богословия – исторический и историко-сравнительный, широко использовал в своих трудах сочинения западных богословов и философов. Иннокентий оживил интерес к ученым занятиям, ввел новые предметы преподавания, такие, например, как сравнительное богословие и «экклезиастика», соответствующие уровню научного развития на Западе.

Высокую оценку современников святителя получили его церковно-исторические сочинения «Жизнь святого апостола Павла», «Жизнь священномученика Киприана, епископа Карфагенского», «Последние дни земной жизни Господа нашего Иисуса Христа», «История христианской церкви в Польше». Для рассмотрения событий Священной истории он первым в России использовал историко-археологический метод. В своих философских взглядах Иннокентий был близок немецкой натурфилософии, Шеллингу, а особенно Баадеру, которого высоко ценил. «Однако, как ни труден и опасен был этот “западнический” этап, он был неизбежен <...> Ибо от опасностей мысли нельзя укрыться в запре-

тах, но только в творчестве», – писал об истории духовного образования в России протоиерей Георгий Флоровский [Флоровский 1983: 201].

На формирование Иннокентия-проповедника оказал серьезное влияние известный французский церковный оратор рубежа 17-18 вв. Ж.Б. Массийон, книгами которого он увлекался в студенческие годы. Но главной заслугой Иннокентия как духовного писателя стало творческое преобразование русской проповеди, освобождение её от схоластики, избытка славянизмов, выработка нового языка и слога – по определению современника, «чистого» и живого. За свои научные заслуги в 1836 г. он был избран действительным членом Российской Академии наук по Отделению русского языка и словесности.

Проповеди Иннокентия широко распространялись в печатном виде и принесли ему всероссийскую известность. Несметные толпы почитателей собирались в киевских и харьковских храмах, многие специально приезжали из далеких мест, чтобы послушать и увидеть Иннокентия. Его проповеди, по свидетельству современников, одновременно умиляли, трогали, поражали и восторгали слушателей. Уже при жизни за ним закрепилось имя Русского Златоуста. Проф. И.И. Мальшевский написал через 12 лет после кончины Иннокентия: «Едва ли не более всех заставил он современное ему русское общество полюбить свою русскую проповедь, едва ли не шире всех распространил он просветительское влияние её на общество» [Русский Златоуст 2006: 97]. Изданные в Киеве за время ректорства в духовной академии «Собрание слов и бесед» Иннокентия в 2 томах, сборники проповедей «Страстная седмица», «Светлая седмица» и «Первая седмица Великого поста» вызвали большой резонанс среди образованной части русского общества. Восторженными рецензиями на них откликнулись И.В. Киреевский и С.П. Шевырём.

Первый из них писал в 1842 г. «Читая проповеди преосвященного Иннокентия, вы чувствуете, что ему не безызвестны все ваши мысленные волнения, что вся гордость разумного развития, все хитросплетения современной науки не могут представить ему никакого нового возражения, незнакомого его много трудившейся мысли, еще не побежденного в глубине его внутреннего сознания. Этим, кажется, объясняется всеобщее действие его проповеди, равно согревающей сердце человека безграмотного и многоученого...» [Киреевский 1861: 2, 208]. Иннокентий стал одним из любимых авторов журнала «Москвитянин», в котором печатались и его сочинения, и отклики на них. Издатель журнала М.П. Погодин, друживший с архиепископом до самой его кончины и много сделавший для распространения трудов и сохранения па-

мяти о личности духовного писателя, выпустил в 1843 году трехтомное собрание его сочинений [Иннокентий 1843].

Письма Гоголя 1840-х годов содержат неоднократные просьбы прислать ему творения Иннокентия. Он рекомендует их для чтения самым близким людям. Так, в письме С.П. Шевырёву из Неаполя от 20 февраля 1847 г., есть просьба «купить на мои деньги» проповеди Иннокентия для передачи их в Васильевку сестре писателя Ольге. От сестры он ждет отчета о том, «как они тебе показались и чем именно для тебя полезны» (XIII, 239). 6 декабря 1847 г. Гоголь снова обращается к Шевырёву: «Если хватит денег, то, пожалуйста, присовокупи к книгам новую, недавно вышедшую книгу Иннокентия, в которой, говорят, очень хорошие поучительные слова...» (XIII, 415).

Иннокентий находился в дружеских отношениях и переписке со многими литературными деятелями, входившими в круг общения Гоголя. Это И.В. Киреевский, М.П. Погодин, С.П. Шевырёв, О.М. Бодянский, В.А. Жуковский, Н.В. Кукольник, Н.И. Надеждин, М.А. Максимович, И.М. Снегирев, О.М. Сомов, А.С. Хомяков. В Киеве началась многолетняя дружба Иннокентия с М.А. Максимовичем, исполнявшим должность первого ректора открытого в 1834 г. университета Св. Владимира. В книге «Письма о Киеве и воспоминания о Тавриде» (1871) Максимович посвятил ему немало проникновенных строк. Планам Гоголя переехать в Киев вместе с Максимовичем и стать там профессором по кафедре всеобщей истории сбыться, как известно, не удалось. Но о подробностях киевской жизни своего друга, в том числе о его общении с Иннокентием, Гоголь, несомненно, был хорошо осведомлен.

Первая встреча Гоголя с Иннокентием в апреле 1842 г. стала для писателя судьбоносной. Приехавший в Москву уже в качестве главы харьковской епархии Иннокентий благословил Гоголя на поездку в Иерусалим. О том, какое впечатление это произвело на Гоголя, нам известно из воспоминаний С.Т. Аксакова: «...вдруг входит Гоголь с образом спасителя в руках и сияющим, просветленным лицом. Такого выражения в глазах у него я никогда не видывал. Гоголь сказал: “Я все ждал, когда кто-нибудь благословит меня образом, и никто не сделал этого; наконец Иннокентий благословил меня, теперь я могу объявить, куда я еду: ко гробу господню”. Он провожал Иннокентия, и тот, прощаясь с ним, благословил его образом. Иннокентию, как архиерею, весьма естественно было благословить Гоголя образом; но Гоголь давно желал, чтобы его благословила Ольга Семеновна (жена С.Т. Аксакова – А.Г.), а прямо сказать не хотел <...> На вопрос, надолго ли едет он, Гоголь отвечал различно. Сначала сказал, что уезжает на два года, потом, что

на десять, и, наконец, что он едет на пять лет. Ольга Семеновна сказала ему, что теперь она ожидает от него описания Палестины, на что Гоголь отвечал: “Да, я опишу вам её, но для того мне надобно очиститься и быть достойну”» [Аксаков 1960: 63-64].

Между тем, посылая Иннокентию в мае 1842 г. экземпляр только что вышедшего первого тома «Мертвых душ», Гоголь пишет о своих жизненных планах и творческих замыслах более определенно: он назначает преосвященному через два года новую встречу – в Иерусалиме – после завершения второго тома поэмы. Письмо Гоголя пронизано пророческим пафосом: «Полный душевного и сердечного движения, жму заочно вашу руку; и силою вашего же благословения благословляю вас! Неослабно и твердо протекайте пастырский путь ваш! Всемогущая Сила над нами. Ничто не совершается без нее в мире. И наша встреча была назначена свыше. Она залог полной встречи у гроба господа. Не хлопчите об этом и не думайте, как бы ее устроить. Всё совершится само собою. Я слышу в себе, что ждет нас многозначительное свиданье. Посылаю вам труд мой! Взгляните на него дружелюбно. Это бледное начало того труда, который светлой милостью небес будет много не бесполезен <...> В Риме я пробуду никак не менее двух лет, то есть пока не кончу труд, а там в желанную дорогу! Прощайте! Вы меня не позабудете, я знаю <...> Ваш образ, которым вы благословили меня, всегда со мною!» (XII, 63-64).

В таком тоне о себе и своей поэме Гоголь еще никому не говорил. Из этого письма следует, что писатель и церковный пастырь договорились о встрече в Иерусалиме. Но что значит фраза «не хлопчите об этом»? Рискнем предположить, что Иннокентий поделился с Гоголем теми трудностями, которые он испытал, пытаясь получить разрешение на паломничество ко Гробу Господню. В 1840 г. он просил киевского митрополита Филарета ходатайствовать об этом перед Синодом.хлопоты Филарета не увенчались успехом. Ссылаясь на сложные политические отношения с Турцией, влиятельные члены Синода отказали Иннокентию [См.: Русский Златоуст 2006: 333-334].

В этом же письме Гоголь просит Иннокентия о духовном покровительстве над своими близкими: «Мертвые души» «доставит вам маминька моя лично, которую благословите вашим благословеньем». Имя Иннокентия не раз потом возникнет в переписке Гоголя с матерью и сестрами. Одной из причин их неослабевающего интереса к личности пастыря могла стать энергичная деятельность епископа по возрождению храмов и монастырей харьковской епархии, с которыми были связаны семейные предания Гоголей-Яновских.

При Екатерине II началась секуляризация монастырского имущества, у монастырей были отобраны права на владение землями и крестьянами. Они перешли в собственность государства с обязательством со стороны последнего взять на себя их содержание. Поскольку это оказалось для казны слишком обременительным, было решено закрыть 531 монастырь из 953-х в то время существовавших. В их число попали все монастыри харьковской епархии. Многочисленные обращения верующих в Святейший Синод о возобновлении хотя бы наиболее почитаемых обителей долгие годы оставались без ответа. Лишь однажды харьковскому генерал-губернатору А.Я. Леванидову удалось (в 1797 г.) добиться восстановления Куряжского монастыря. Одним из первых шагов нового харьковского епископа стало ходатайство о восстановлении Свято-Троицкого Ахтырского монастыря, закрытого указом 1787 года. Состояние некогда процветавшего монастыря было плачевным. Из трех храмов сохранился только Троицкий, который был обращен в приходскую церковь. Храмы же Благовещенский и Преображенский, равно как и монастырская ограда, были разобраны, а кирпич продан по пятьдесят копеек за тысячу. При этом произошла история в духе гоголевского «Ревизора»: ахтырский городничий Мандрыкин выстроил себе из почти дарового кирпича прекрасный дом [Русский Златоуст 2006: 208].

Благодаря настойчивым усилиям Иннокентия Синод 18 ноября 1842 г. принял решение о возобновлении монастыря. Однако торжественное его открытие было отложено архиепископом на лето. И не только потому, что надо было найти и вернуть монастырские церковные вещи, розданные и распроданные при закрытии монастыря. Иннокентий хотел совместить эту церемонию с другой, не менее торжественной. Он добивался учреждения ежегодного крестного хода с перенесением чудотворной иконы Ахтырской Божией Матери из городского Петровского собора в Ахтырский монастырь. Вечером 2 июля 1843 г. в день обретения Чудотворной иконы Иннокентий совершил Божественную литургию в Петровском соборе, а в 7 часов утра возглавил крестный ход из города в монастырь, стоящий на высокой горе. Губернатор вместе с губернским предводителем дворянства несли чудотворную икону Богородицы. Завершился крестный ход литургией в Троицком соборе монастыря и закладкой каменного здания теплого храма и братских келий. В конце литургии Иннокентий произнес слово, начинающееся текстом из Екклесиаста: «Есть время всякой вещи под небесем; есть время созидати, и есть время разрушати». Крестный ход и проповедь Иннокентия в монастырском соборе произвели сильное впечатление на слушателей. В тот же день в монастырь стали по-

ступать щедрые дары, и уже через четыре года он был полностью восстановлен и обновлен. Сюда на богомолье, как и раньше, устремились паломники [Там же: 214-216].

Для Гоголя и его родных это событие имело особый смысл. Именно здесь во время богомолья к чудотворной иконе Ахтырской Богоматери произошло событие, соединившее родителей писателя. На будущую жену Василию Афанасьевичу указала Царица Небесная, дважды явившись ему во сне. Мария Ивановна Гоголь подробно описала в письме С.Т. Аксакову необычную историю своего раннего, в 14 лет, замужества. Василий Афанасьевич, будучи одержим в молодости многими болезнями, «ездил со своей матушкой в Ахтырку, Харьковской губернии, на богомолье, там есть чудовной (т. е. чудотворный – А. Г.) образ Божьей Матери, они были там в обедне, отправляли молебен, и остались там ночевать, и он видел во сне тот же храм. Он стоял в нем по левую сторону; вдруг царские ворота открылись, и вышла Царица в порфире и короне и начала говорить к нему <...> “ты выздоровеешь, женишься, и вот твоя жена” <...> и он увидел у Её ног маленькое дитя, сидящее на полу, которого черты врезались в его памяти. Потом он приехал домой, рассеялся и забыл тот сон. Родители его, не имея тогда церкви, ездили в местечко Ярески на реке Псле. Там <...> познакомился и с теткой моей, и когда вынесла кормилица дитя 7 месяцев, он взглянул на него и остановился от удивления: ему представились те самые черты ребенка, которые показали ему во сне. Не сказавши о том никому, он начал следить за мной; когда я начала подрастать, то он забавлял меня разными игрушками, даже не скучал, когда играла в куклы, строил домики с карт, и тетка моя не могла надивиться, как этот молодой человек не скучал заниматься с таким дитем по целым дням <...> потом, спустя тринадцать лет, он видел тот же сон в том же храме, но не царские ворота открылись, а боковые алтаря, и вышла девица в белом платье с блестящей короной на голове, красоты неописанной, и, показав рукой в левую сторону, сказала: “вот твоя невеста”. Он оглянулся в ту сторону и увидел девочку в белом платьице, сидящую за работой пред маленьким столиком и имевшую те же черты лица. И после того скоро мы возвратились из Харькова, и муж мой просил родителей моих отдать меня за него» [Цит. по: Гоголь в воспоминаниях... 2011: 79-80].

За время управления харьковской епархией Иннокентию удалось восстановить еще два монастыря: знаменитый Святогорский, названный современниками «Русским Афоном», и Харьковский Покровский, а также учредить девичий Никольский монастырь в 30 верстах от Харькова в помещицьем имении Степановых. Его владельцы братья Сте-

пановы после смерти отца обратились к Иннокентию с предложением основать в их поместье женский монастырь с тем, чтобы при нем было училище для сиротствующих девиц духовного звания, а его настоятельницей сделать свою сестру, монахиню Курского Борисоглебского монастыря. Братья готовы были пожертвовать на устройство монастыря до трехсот тысяч рублей и передать в его собственность, помимо строений и церкви, землю и лес. Иннокентию пришлось приложить немало усилий, чтобы убедить Синод принять предложение богатых помещиков. Кто-то, однако, внушил братьям, что девичье училище может нарушить «безмятежие иноческого жития», и они от его устройства отказались. Остальные условия превращения имения в монастырь были выполнены. Монастырь был назван по имени Святителя Николая, которого особо чтит их покойная мать, а его настоятельницей стала Елисавета Степанова, в монашестве мать Эмилия, которая была возведена по представлению Иннокентия в сан игуменьи.

История превращения помещичьего имения в монастырь благодаря Иннокентию получила широкую известность. Нельзя исключить, что она отразилась в примыкающем к духовному завещанию Гоголя «Совете сестрам»: «Если сестры не выйдут замуж, дом свой да превратят в обитель, выстроив посреди двора и открывши у себя приют бедным, живущим без места девицам <...> Со временем обитель может превратиться в монастырь, если потом на старости лет сестры возымеют желание принять иноческий чин. Одна из них может быть игуменьею» [Гоголь 2009: 6, 413].

Новую страницу в отношениях Гоголя с Иннокентием открыла книга «Выбранные места из переписки с друзьями». Не только её учительный пафос, но и многие темы и образы книги перекликаются с проповедями Иннокентия [См. подр.: Анненкова 2012: 602-607]. Среди гоголевских автографов сохранилось изложение 5-12 Слов из труда Иннокентия «О грехе и его последствиях» (Харьков, 1844). Содержание этих выписок, по мнению П.В. Михеда, имеет прямое отношение к статье «Просвещение» из книги Гоголя, где он размышляет о значении слова «просвещение» [Гоголь 2009: 9, 830].

Архиепископ был одним из первых, кому Гоголь просил переслать свою новую книгу. Отзыв Иннокентия о «Выбранных местах» Гоголя передал М.П. Погодин. Он был неоднозначным: «... скажите, что я благодарен за дружескую память, помню и уважаю его, а люблю по-прежнему, радуюсь перемене с ним, только прошу его не пародировать набожностью: она любит внутреннюю клеть. Впрочем, это не то, чтоб он молчал. Голос его нужен, для молодежи особенно, но если

он будет неумерен, то поднимут на смех и пользы не будет» [Переписка Гоголя 1988: 1, 419]. Слово «парадировать» Иннокентий употребил в значении «выставлять напоказ». Замечания преосвященного сильно задели писателя. Да и прогноз его относительно превратного понимания самого тона книги оказался близок к истине. Ответное письмо Гоголя носит исповедальный характер: «Внутреннюю клятву свою я во все выставляю не затем, чтоб себя выставлять, но думал, что это послужит в добро тем, которые подобно мне, не получивши надлежащего воспитания в юности и школе, спохватились потом и в те года, когда человеку кажется странным начинать воспитанье. Парадировать набожностью я тоже не хотел. Я хотел чистосердечно показать некоторые опыты над собой, именно те, где помогла мне религия, но вышло все это так неловко, так странно, что я не удивляюсь этому вихрю недоразумений, какой подняла моя книга <...> Природа у меня во многом слишком не похожа на других людей. Я был издавна скрытен от неумения изъясниться <...> А потому эта книга, имеющая вид учить других, может быть, <была> необходимым извержением того, что стремилось во мне излиться» (XIII, 343-344).

Таким «умением изъясниться» по многим проблемам общественного и духовного характера, поднятым в книге Гоголя, как никто другой, обладал архиепископ Иннокентий. Погодин писал, что «проповеди Иннокентия трепещут минутою» [Москвитянин 1848: 81]. В отличие от другого выдающегося проповедника этой эпохи Филарета Московского (Дроздова), избегавшего в своих речах злободневности, Иннокентий не боялся говорить и об итальянской опере, и о русской масленице, он, по выражению Ап. Григорьева, чувствовал «цвет и запах жизни». Как точно заметил историк русской гомилетики, «мирская жизнь у Иннокентия как-то признана в своих правах, признана и оправдана, пусть как ущербное и неполное, но все же по своим законам движущееся и дышащее бытие» [Зубов 2001: 190].

Современники высоко ценили литературный дар Иннокентия. Лев Толстой, слушавший проповеди Иннокентия под градом ядер на бастионах Севастополя, включил его в список предполагаемых сотрудников журнала «Солдатский вестник», задуманного будущим автором «Севастопольских рассказов». Обобщая суждения современников, один из первых биографов святителя подчеркивал литературные достоинства «слов» пастыря, «этого гениального оратора на кафедре Церковной, который, как писатель русский, должен занять одно из первых мест в истории русской литературы, а как проповедник – одно из первых мест между духовными витиями не только нашего времени и Отечества, но и всех времен и народов» [Русский Златоуст 2006: 99].

Важнейшее свойство своего стиля Иннокентий определял как «народность». Он писал Погодину: «Это качество должно быть первое в проповедях, и для него можно пожертвовать многим... Кажется, вы привыкли к одному роду поучений, который у нас господствовал (на беду) и продолжает господствовать. Но воля ваша, он не народный и годится только для ученых. Я сам когда-то думал по-вашему, но кафедра и опыт меня переменяли. Если бы вы преподавали Историю на площади Кремлевской, то у вас бы не только бы переменялся язык, а может быть и многие мысли» [Цит. по: Барсуков 1894: 257].

Речь Иннокентия необычайно доступна и образна. Как точно заметил один из современников святителя, у него «сила ума разрешалась богатством образов» [Зубов 2001: 201]. Для изъяснения церковных догматов он использует образы из мира природы, в рассказах о событиях священной истории его воображение рисует широкие картины, полные художественных деталей, которых нет в священных текстах. В киевском журнале «Воскресное чтение» (1838/1839, № 34), выходящем при ближайшем участии Иннокентия, была помещена статья «Звездное небо», описание которого носит, по наблюдению В.П. Зубова, следы явного влияния начального пейзажа «Сорочинской ярмарки»: «взгляните на этот беспредельный купол, как бы покоющийся в объятиях своих дремлющую землю» (Ср. у Гоголя: «Голубой неизмеримый океан, сладострастным куполом нагнувшийся над землею, весь потонувши в неге, обнимая и сжимая прекрасную в объятиях своих») [Зубов 2001: 201]. Однако такого рода литературность была по вкусу далеко не всем церковным авторам. Филарет Московский писал о его «Страстной седмице»: «Не лишнее было бы, если бы по иным местам пройти холодным взором рассудка, и остричь некоторые слова, в которых далеко простерлась свобода воображения» [Цит. по: Барсов 1884: 199].

Проповеди Иннокентия отличал глубокий психологизм, обращенность к интимно-личным переживаниям слушателей. В отличие от Филарета, который, по словам И.В. Киреевского, движется от разума к сердцу, Иннокентий выбирает другой путь – от сердца к разуму. Исследователи уже отмечали связь его образной системы с романтизмом. Таков, к примеру, излюбленный романтиками образ развалин или руин, в котором «явлена стихийность и бесформенность ночного лика бытия» [Зубов 2001: 178]. Ему целиком посвящено слово Иннокентия в святогорской сельской церкви 21 августа 1842 г. Вокруг нее располагались развалины некогда прославленного монастыря. Иннокентий видит в них символ разрушения храма человеческой души. «Как же, – вопрошает он, – узнать, что храм души нашей цел и благоустроен? – Так же, как

узнают это в отношении к храмам наружным: сравнением состояния и вида их с чертежом, по которому они строены. “Чертеж” внутреннего храма – в Евангелии и совести нашей <...> в нас, доколе остаемся на земле, все еще нет целого и полного храма души в том совершенстве, какое он должен иметь по намерению Небесного Архитектона» [Русский Златоуст 2006: 406-407].

Не этот ли образный ряд имел в виду Гоголь, когда описывал душевное состояние Чичикова в заключительной главе второго тома «Мертвых душ»: «Это был не прежний Чичиков. Это была какая-то развалина прежнего Чичикова. Можно было сравнить его внутреннее состояние души с разобранным строением, которое разобрано, чтобы строить из него же новое; а новое еще не начиналось, потому что не пришел от архитектора определительный план...» (VII, 124)?

Пророчество Гоголя о встрече с Иннокентием в Иерусалиме не сбылось¹. Святейший Синод так и не разрешил преосвященному поездку в Святую Землю, о которой он мечтал до последних дней жизни, из опасений, что «турецкое правительство <...> почтет, что не без видов политических» отправляют российского архиерея в его владения [Русский Златоуст 2006: 334]. Однако интенсивный духовный и литературный диалог с Иннокентием Херсонским стал одним из важнейших событий в творческой биографии Гоголя 1840-1850-х годов и свидетельством той роли, которую играли в позднем творчестве писателя традиции русской гомилетики.

Л и т е р а т у р а

Аксаков С.Т. История моего знакомства с Гоголем. – М., 1960.

Анненкова Е.И. Гоголь и русское общество. – СПб., 2012.

Барсов Н.Н. К биографии Иннокентия // Христианское чтение. – 1884. – № 1-2. – С. 188-224.

Барсуков Н.П. Жизнь и труды М.П. Погодина. – Кн. 8. – СПб., 1894.

Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников. Полный систематический свод документальных свидетельств. Научно-критическое издание: В 3 т. – Т. 1 / Издание подготовил И.А. Виноградов. – М., 2011.

Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. и писем: В 17 т. – Т. 6. – М. – Киев, 2009.

Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. и писем: В 17 т. – Т. 9. – М. – Киев, 2009.

Гольденберг А.Х. Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя. 5-е изд. – М., 2014.

Гуминский В.М. Русская литература путешествий в мировом историко-культурном контексте. – М., 2017.

Зубов В.П. Русские проповедники: Очерки по истории русской проповеди. – М., 2001.

Иннокентий. Сочинения, 3 тома. Издал Москвитянин. – М., 1843.

¹ О путешествии Гоголя по Святой Земле см.: [Гуминский 2017: 440-485].

- Киреевский И. В. Полное собрание сочинений: В 2 т. – Т. 2. – М., 1861.
- Манн Ю.В. Гоголь. Книга третья. Завершение пути: 1845-1852. – М., 2013.
- Москвитянин. – 1848. – Ч. 5, отд. 3.
- Переписка Н.В. Гоголя: В 2 т. – М., 1988.
- Сазонова Л.И. Литературная родословная гоголевской птицы-тройки // Известия РАН. Серия литературы и языка. – Т. 59. – № 2. – М., 2000. – С. 25-29.
- Смирнова Е.А. Поэма Гоголя «Мертвые души». – Л., 1987.
- Русский Златоуст. Жизнеописание, слова и проповеди святителя Иннокентия, архиепископа Херсонского. – Единецко-Бричанская епархия, 2006.
- Флоровский Георгий. Пути русского богословия. – Париж, 1983.

Вопросы для самопроверки

Перечислите основные научные концепции природы гоголевского смеха и назовите их авторов.

Как проявляется дидактическое начало гоголевского смеха в поэтике писателя?

Какие жанровые традиции древнерусской литературы оказались значимы для смеха Гоголя?

В чем сходство и различие формулы «смех сквозь слезы» у Л. Стерна и Гоголя?

Как соотносится эволюция гоголевского смеха с контекстом святоотеческой литературы?

В чем суть инверсии «смех-слезы» в поэтике Гоголя?

Какова роль Иннокентия Херсонского в творческой биографии Гоголя?

Какие традиции современной Гоголю русской гомилетики были актуальны для позднего творчества Гоголя?

Глава 3. ТВОРЧЕСТВО ГОГОЛЯ В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И КУЛЬТУРЫ

3.1. О синтезе европейских и славянских культурных традиций в поэтике Гоголя (Шарманка Ноздрева)

В гоголевском описании шарманки Ноздрева есть одна деталь, резко нарушающая ее мелодический регистр: «Шарманка играла не без приятности, но в середине ее, кажется, что-то случилось: ибо мазурка оканчивалась песнею, “Мальбруг в поход поехал”; а “Мальбруг в поход поехал” неожиданно завершался каким-то давно знакомым вальсом. Уже Ноздрев давно перестал вертеть, но в шарманке была одна дудка, очень бойкая, никак не хотевшая угомониться, и долго еще потом свистела она одна» (VI, 75).

Так почему же свистит дудка в шарманке Ноздрева? Можно было бы ограничиться отнесением этого музыкального диссонанса к разряду «странного в поведении вещей» и увидеть в нем проявление алогизма и «беспорядка природы» как одной из форм «нефантастической фантастики» Гоголя (Ю.В. Манн). Но здесь перед нами более сложный случай, требующий развернутого культурно-исторического комментария.

Дважды упомянутая Гоголем песня – это переложение французской солдатской песенки времен Людовика XIV «*Malborough s'en va-t-en guette*», созданной около 1709 года на основе ложных слухов о гибели английского военачальника герцога Мальборо (1650-1722) после неудачного похода англичан против французов. В ней поется о том, что напрасно англичане ожидают возвращения герцога с войны. Прошла Пасха, затем Троица, а Мальбука (так именовали герцога на свой лад французы) все нет и нет. Наконец является паж, который и рассказывает герцогине о гибели мужа и его погребении – о том, как провожали полководца в последний путь его верные офицеры: один нес его латы, другой – его щит, третий – его большую саблю, а четвертый ничего не нес.

Потом песенка забылась и вновь всплыла в 1781 году в Версале – согласно легенде, ее напевала новорожденному наследнику французского престола привезенная из глухой провинции кормилица дофина. Вслед за ней песню запела королева Мария Антуанетта, затем Людовик XVI, потом весь двор и вся Франция. Появился даже костюм а la Malbrough, который носили при дворе и в городе: «сюртук цвета индиго с черными отворотами, черный жилет, белые панталоны, черные чулки, на башмаках – траурные черные пряжки» [Kopp 1899: 279].

Шутливая песня, в которой бравурный мотив военного похода причудливо сочетался с лирической темой ожидания героя и пародийным описанием похорон, распространилась по всей Европе. В качестве странствующего фольклорного сюжета она была зафиксирована в конце XVIII века в Германии, Дании, Голландии, Англии, Каталонии, Пьемонте [Жирмунский 1979: 356-361]. Гете писал в дневнике своего итальянского путешествия 1786 г.: «Ночью пение и шум поднимаются не на шутку, на всех улицах раздается песенка о Мальбруке» (Верона, 17 сентября) [Гете 1935: XI, 61]. Популярную мелодию использовал Бомарше в романсе пажа из «Женитьбы Фигаро» (II д., сц. 4). Новую жизнь она получила в эпоху наполеоновских войн среди французских солдат. Да и сам император, по свидетельству современников, любил напевать ее, отправляясь в поход.

Бетховен воспользовался песенным мотивом для музыкальной характеристики французов в симфонической поэме «Победа Веллингтона, или Битва при Виттории» (1813). В её начале англичане строятся под мелодию марша «Правь, Британия»; французы – под тему «Мальбрука», поначалу не имеющую в себе ничего карикатурного и отмеченную разве что некоторым хвастливым легкомыслием. Затем следует вызов на бой и начинается само сражение, в котором, помимо оркестровых средств, используются шумы – пушечная и ружейная батареи. Англичане одерживают победу, французы бегут. Мелодия «Мальбрука» появляется в миноре и с некоторым «прихрамыванием». Композитор писал «Битву» по заказу венского пианиста и выдающегося изобретателя-самоучки Иоганна Мельцеля. Среди изобретенных им механических музыкальных аппаратов был *пангармоникон*, для которого и предназначалось сочинение Бетховена. Аппарат представлял собой красиво отделанный механический орган, устроенный наподобие шарманки. Тут кстати вспомнить слова Ноздрева о своей шарманке: «Да ведь это не такая шарманка, как носят немцы. Это орган; посмотри нарочно: вся из красного дерева» (VI, 80).

Чтобы продвинуть свое изобретение, Мельцель попросил композитора сделать переложение для симфонического оркестра, которое стало для Бетховена настоящим триумфом. Для исполнения в крупнейших музыкальных залах Вены были приглашены самые знаменитые музыканты, Бетховен выступил в роли дирижера. Эта батальная симфония не раз исполнялась с необычайным успехом во время Венского конгресса 1814 г. и принесла ее автору «больше славы и денег, чем любое другое его произведение» [Альшванг 1977: 297-298].

Русские газеты и журналы подробно освещали не только сам ход Венского конгресса, который, по словам современника, «не идет, а танцует», но и балы, рауты, маскарады, шумные концертные премьеры. Культурно-исторический фон этого события нашел отражение в черновых «<Заметках > к 1-й части» гоголевской поэмы: «Дама приятная во всех отношениях любила читать всякие описания балов. Описание венского конгресса ее очень занимает» (VI, 693).

В.Ф. Одоевский в новелле «Последний квартет Бетховена» (опубликованной в том же выпуске альманаха ««Северные цветы» на 1831 год», что и «Глава из исторического романа» Гоголя) вкладывает в уста композитора воспоминание о знаменательном для него концерте: «Помнишь ли ты, когда в Вене, в присутствии всех венчанных глав света, я управлял оркестром моей ватерлооской баталии? Тысячи музыкантов, покорные моему взмаху, двенадцать капельмейстеров, а кругом батальный огонь, пушечные выстрелы... О! это до сих пор лучшее мое произведение, несмотря на этого педанта Вебера» [Одоевский 1975: 81]. Композитор Готфрид Вебер пенял Бетховену не только на «антихудожественное» использование настоящих ружейных и пушечных выстрелов, но и на кощунственное, по его мнению, трагикомическое проведение в миноре песенки «Мальбрук в поход собрался», в котором он видел глумление над побежденным врагом.

Таким образом, на протяжении нескольких десятилетий песня о Мальбруке была актуальным явлением высокой и низовой европейской культуры. В России эта песня также была хорошо известна. Первый безымянный русский перевод ее французского текста появился в 1792 г. в альманахе «Русская эрата»:

*Мальбрук на войну едет.
Конь был его изрень.
Не знать, когда придет, –
Авось в Троицын день.*

*День Троицын проходит –
Мальбрука не видать,
Известье не приходит,
Нельзя о нем узнать.*

*Жена узнать хотела,
Идет на башню вверх;
Пажа вдали узнала,
Кой в грусть ее поверг.*

*Он в черном одеянье
На кляче подъезжал,
В великом отчаянье
Одежду разрывал.*

*Супруга вопрошала:
«Что нового привез?»
Сама вся трепетала,
Лия потоки слез.*

*– «Скидайте юбку алу,
Не румяньте себя, –
Привез печаль немалу,
Оденьтесь так, как я.*

*Драгой ваш муж скончался,
Не видеть вам его;
Без помощи остался,
Лишился я всего.*

*Я видел погребенье
Последний видел долг.
В каком ах! изумленье
Его тогда был полк.*

*Тяжелу его шагу
Полковник сам тащил,
Майор сапожку крагу,
За ними поп кадил.*

*Два первых капитана
Несли его шишак,
Другие два болвана
Марищровали так.*

*Четыре офицера
Штаны его несли,
Четыре гренадера
Коня его вели.*

*Гроб в яму опустили,
Все предались слезам.
Две ели посадили
Могилы по бокам.*

*На ветке одной ели
Соловушек свистал.
Попы же гимны пели,
А я, глядя, рыдал.*

*Могилу мы зарыли,
Пошли все по домам.
Как всё мы учинили -
Что ж делать больше там?*

*Тогда уж было поздно,
Не думали о сне,
Ложились, как возможно...»
и проч.*

[Песни русских поэтов 1988: 201-203]¹.

Особую популярность песня приобрела в годы войн с Наполеоном. Старый князь Болконский в «Войне и мире» насмешливо напевает ее, провожая Андрея в первый поход против Наполеона (Ч. 1, гл. XXIV) [Толстой 1961: 4, 142]. В период Отечественной войны 1812 г. песня стала восприниматься как иронический комментарий к плану Наполеона завоевать Россию. При этом французский текст и его русский перевод подверглись переосмыслению и редукции. Песенку про незадачливого Мальбрука запели в армии, где она обросла комическими и, как правило, малопристойными деталями, среди которых центральное место заняли манипуляции со штанами герцога. Русские солдаты переделали слова на менее приличные, придав описанию похода Мальбрука пикантные подробности: *Мальбрук в поход собрался / Наелся кислых щей...* В одном из самых распространенных вариантов песни, дошедших до наших дней, говорилось о том, что в походе с герцогом произошел некий конфуз: он погиб не в сражении, а умер от страха «смертию поносною»:

*Мальбрук в поход собрался
Наелся кислых щей...
Он к вечеру обклялся
И умер в тот же день.
Четыре генерала
Портки его несли,
И тридцать три капрала
Г...о из них трясли².*

¹ Ср. адаптацию этого сюжета как серьезного в народной исторической песне «Смерть Александра I» [Исторические песни. Баллады 1986: 477], на которую обратил мое внимание М.Г. Матлин.

² Текст записан 8.02.2009 г. в Волгограде от Слободской Н.И., 1935 г.р. По свидетельству С.А. Небольсина, д-ра филол. наук, 1940 г.р., одного из зрителей знаменитой мхатовской инсценировки «Мертвых душ», автором которой был Михаил Булгаков (сохранявшейся в репертуаре театра до 1960-х годов), в спектакле исполнялся нелитературный вариант песни. При этом обценные слова не произносились, а мурлыкались, но зрители, хорошо их, видимо, зная, очень смеялись.

Тема Мальбрука, наложившего от страха в штаны, находит отражение и в русских карикатурах на Наполеона, широко распространявшихся в лубочных листах. Самый известный карикатурист этой эпохи Иван Терebeneв назвал свою картинку «Обратный путь, или действие русского слабительного порошка». На ней Наполеон поправляет штаны, в которые он сильно наложил русской контрибуции. Казак подстегивает его нагайкой, а крестьянин напяливает на него треугольную шляпу, и оба приговаривают: казак – «ступай, неси скорее по старой дороге домой, и скажи своим, что насилу мог донести собранную с Русских контрибуцию», крестьянин – «а чего в штанах не унесешь, так ин в шляпу покладешь» [Ровинский 1900: 440-441, Ил. XXXVIII].

Такой поворот сюжета русского Мальбрука не мог не привлечь внимание Гоголя. Конфузная ситуация, в которую попадают его герои, – один из любимых приемов поэтики писателя, представленный во многих его текстах: от «Коляски» до «Женитьбы» и «Ревизора». Для предприятия Чичикова история с Ноздревым – уже вторая сюжетная катастрофа, если считать первой встречу с Коробочкой, имевшую фатальные последствия. Поход за мертвыми душами едва не закончился для героя поэмы так же, как для песенного Мальбрука, – смертью от страха. Испуг Чичикова становится в четвертой главе ее кульминационным моментом и акцентируется автором с помощью трагического переключения лексики в высокий стилистический регистр. В момент появления капитана-исправника «Чичиков не успел еще опомниться от своего страха и был в самом жалком положении, в каком когда-либо находился смертный» (VI, 87).

Тема грядущего поражения героя с текстом песни связана и методически, на уровне деталей. Но вводится она исподволь в самом начале поэмы упоминанием бутылки *кислых щей*, которыми был завершен первый день пребывания Чичикова в губернском городе (VI, 12).

В главе о Ноздреве отсутствующий, но хорошо известный русскому читателю песенный текст становится источником важнейших мифопорождающих мотивов, сопровождающих Чичикова на всем протяжении поэмы. Первый из них – Чичиков как переодетый Наполеон, пробирающийся в Россию с целью ее завоевания, – будет широко развернут в мифологизированном сознании чиновников, пытающихся разгадать после визита Коробочки в город тайну «мертвых душ». В четвертой главе намечены некоторые его атрибуты. Наполеоновский миф здесь поначалу двоится. Чертами покорителя мира наделяется автором во второй черновой редакции главы хозяин шарманки, в поступках которого «много было завоевательного» (VI, 375). Трагические напо-

леоновские аллюзии проступают и в совместном с Чичиковым обходе ноздревских владений: «“Вот граница!” сказал Ноздрев: “Все, что ни видишь по эту сторону, все это мое, и даже по ту сторону... все мое”» (VI, 74). Но более существенным представляется всячески подчеркиваемое автором родство Ноздрева со своими собаками, среди которых он был, «совершенно как отец среди семейства» (VI, 73).

В десятой главе собачья тема станет предметом лубочного экфрасиса в «сметливых предположениях» чиновников о Чичикове-Наполеоне: «англичанин издавна завидует, что, дескать, Россия так велика и обширна, что даже несколько раз выходили и карикатуры, где русский изображен разговаривающим с англичанином. Англичанин стоит и держит на веревке собаку, и под собакой разумеется Наполеон. “Смотри, мол, – говорит, – если что не так, то я на тебя выпущу эту собаку!”. И вот теперь они, может быть, и выпустили его с острова Елены, и вот он теперь и пробирается в Россию будто бы Чичиков, а в самом деле вовсе не Чичиков» (VI, 205-206).

Изображать Наполеона в образе собаки первыми стали английские карикатуристы, у которых русские художники заимствовали многие антинаполеоновские сюжеты. Так, на основе карикатуры Томаса Роулэндсона (Rowlandson) «Блюхер, поймавший корсиканскую собаку» Иван Теребнев создал ее русский вариант «Пастух и волк» [Отечественная война... 1912: 5, 199; 216]. Русские карикатуры на Наполеона получили широкое распространение в эпоху Отечественной войны 1812 года благодаря лубочным изданиям.

В «Мертвых душах», по верному замечанию В.Ш. Кривоноса, «отождествление с *собакой* актуализирует представление об отсутствии у *инородца*, кем и является Наполеон, души. Согласно логике мифомагического мышления, прикинувшийся Чичиковым Наполеон потому и способен приобретать *несуществующие* души, что у него самого отсутствует душа, то есть он принадлежит к сфере нечеловеческого» [Кривонос 2003: 67].

Вернемся, однако, к шарманке. На предложение Ноздрева купить ее или поменять на мертвые души, Чичиков обиженно отвечает: «Ведь я не немец, чтобы, тащась с нею по дорогам, выпрашивать деньги» (VI, 80). Иными словами, гоголевский герой отрицает свою принадлежность не только к инородцам, но и к людям бродячих профессий, с которыми в фольклорном сознании связывались представления об ином мире. В этом мифологическом контексте находят свое объяснение бранные клички Ноздрева по его адресу: «Такой шильник, печник гадкой» (VI, 82). Если *шильник* в народном языке означает плут, мо-

шенник, бродяга и даже разбойник [Даль 1955: 4, 633], то именование героя *печником* осложняет его образ новыми коннотациями. Печник в фольклоре – один из самых мифологизированных персонажей, поскольку печь принадлежит к числу наиболее значимых символических объектов: «...через печную трубу осуществляется связь с внешним миром, в том числе и с “тем светом” <...> Если в свадебном и родинном обрядах она (печь – *А. Г.*) символизировала рождающее женское лоно, то в похоронном – дорогу в загробный мир или даже само царство смерти» [Топорков 2002: 364]. Напомним, что смысловым ядром песни «Мальбрук» является описание похорон, воскрешающее в гоголевском тексте эти фольклорные архетипы. Показательна судьба песни в русском фольклоре, где она стала частью народной зрелищной культуры. «Мальбрук» не только вошел в репертуар шарманщиков, но и лег в основу сатирической народной драмы «Маврух», в которой святочная игра в покойника сочеталась с инсценировкой песни, изображающей ряженые похороны [Чичеров 1957: 205].

Шарманка в русскую культуру пришла из Европы. В физиологическом очерке Д.В. Григоровича «Петербургские шарманщики» (1843) объектами описания стали итальянские, немецкие и русские шарманщики. «Итальянцы, – писал Григорович, – занимают первое место. Они неоспоримые основатели промысла, составляющего у них самобытную отрасль ремесленности, тогда как русские и немцы не более как последователи, которые хватаются за шарманку как за якорь спасения от голодной смерти...» [Григорович 1955: 5]. Это ремесло было тесно связано с народной кукольной комедией. Среди кукольных фигур шарманщиков Григорович отмечает «Наполеона, окрашенного розовой краской, всех возможных форм, видов и несходств». Он описывает «презанимательное зрелище Наполеона в синем фраке и треугольной шляпе, вертящегося вокруг безносых дам с ног до головы облепленных фольгой. Если владелец этого сокровища итальянец, то он непременно вступит с вами в разговор и, объясняя значение каждой куклы порознь, не утерпит, чтобы не выбрать хорошенько Наполеона и бог весть почему кружащихся с ним австрийских дам» [Там же: 6]. Упоминаются Григоровичем и «ученые собаки, прыгающие на задних лапах под музыку знаменитой поездки Мальбруга в поход...» [Там же: 12]. Популярность в репертуаре шарманщиков сюжетов о Наполеоне отмечают и другие современники Гоголя: до конца 1850-х годов шарманки «имели спереди открывавшуюся маленькую площадку, на которой под музыку танцевали миниатюрные фигурки и часто изображался умиравший в постели Наполеон и плакавшие вокруг него генералы» [Кони 1922: 76].

Но главным героем кукольной комедии петербургских шарманщиков был Пульчинелла, породнившийся в России с Петрушкой, по прозвищу Ванька Рататуй [См.: Алферов 1905; Некрылова 1979]. Свое сценическое имя и традиционный облик куклы в колпаке с большим носом и горбом русский персонаж получил из настенного народного театра – лубочных картинок. Среди них рано появилось изображение шута и балагура Петрухи-Фарноса, одетого в иноземную одежду. По мнению историков народного искусства, его прототипом был популярный в широких массах придворный шут императрицы Анны Иоанновны неаполитанец Пиетро Миро, Петрилло, или Педрилло. Он появлялся в лубке то в облике Пульчинеллы, назывался Фарносом и имел жену, то в виде холостого безымянного Арлекина, а мог превращаться в непонятное существо: не то в Бригеллу, не то в Скарамучча, сохраняя имя и словесный «парад» Петрухи-Фарноса [Сакович 1983: 46]. В картинках произошел отрыв маски от ампула, изображения от слова. Сохраняя лицо, лубочный персонаж менял костюм и имя, либо, сохраняя имя, менял лицо. Главное отличие от комедии дель арте заключалось в том, что он был не слугой, *дзанни*, а веселым вольным человеком, «отнюдь не меняя своего собственного постоянного ампула ради надеваемых масок комедии дель арте». «В дальнейшем, – полагает исследователь жанра лубочных картинок, – он как бы раздвоился, отдав свое имя и облик Пульчинеллы кукольному театру и став там Петрушкой» [Там же].

Театр Петрушки в том виде, в каком он известен по аутентичным записям, сложился в начале XIX века под влиянием двух сильных зрелищных традиций. В южнорусских губерниях это был вертеп, на севере, в Петербурге – многовековая традиция итальянского театра марионеток. «Главный промысел итальянцев, – замечает Григорович, – кукольная комедия <...> Обрусевший итальянец перевел ее, как мог, на словах русскому своему работнику, какому-нибудь забулдыге, прошедшему сквозь огонь и воду, обладающему необыкновенной способностью врать не запинаясь (вспомним опять Ноздрева! – *А.Г.*) и приправлять вранье свое прибаутками, – и тот уже переобразовал ее по-своему...» [Григорович 1955: 9].

Некоторые сцены и персонажи вертепных интермедий перешли в петрушечный театр. Преобразование же итальянского оригинала, в котором ведущим конструктивным принципом была парность персонажей-слуг, выразилось в том, что Пульчинелла, а потом и Петрушка оказались единственными главными героями народной комедии. Иногда в петербургских кукольных комедиях одновременно дей-

ствовали Пульчинелла и Петрушка. Зрителем именно такого варианта комедии, сюжет которой строился на характерном для комедии dell'arte противопоставлении двух персонажей, активного и пассивного, в середине 1870-х годов был Достоевский. В спектакле же, описанном Григоровичем, Петрушка – для автора очерка «лицо неразгаданное, мифическое» – появлялся в самом конце, безуспешно пытаясь спасти главного героя Пучинеллу (так он именуется у Григоровича) – «буяна, сумасброда и безбожника» – от чорта и преисподней [Там же: 20]. У Гоголя не меньшим «буяном и сумасбродом» предстает «исторический человек» Ноздрев, замешанный, по словам капитана-исправника, «в историю по случаю нанесения помещику Максимову личной обиды розгами в пьяном виде» (VI, 87). Розги – это прямой аналог палки, с помощью которой Пульчинелла, а затем и Петрушка разрешают все сюжетные конфликты.

Театр Петрушки разыгрывался в разных условиях. Самым распространенным был так называемый «ходячий» Петрушка, владелец которого передвигался вместе с шарманкой от ярмарки к ярмарке. Петрушку показывали и в балаганах. Именно по дороге с «отличнейшей» ярмарки, на которой, по словам героя, «одних балаганов ... было пятьдесят» (VI, 68), Ноздрев встречается с Чичиковым. Шарманка его, скорее всего, тоже имеет ярмарочное происхождение и стоит в одном ряду с теми бесчисленными разнородными предметами, «кучу» которых он накупал в случае удачного карточного выигрыша, а потом спускал в тот же день «другому, счастливейшему игроку» (VI, 72). Недаром она становится объектом мены в разговоре с Чичиковым. «Ружье, собака, лошадь – все было предметом мены, но вовсе не с тем, чтобы выиграть, это происходило от какой-то неутомимой юркости и бойкости его характера» (VI, 71). Олицетворением этого характера становится в мелодическом регистре ноздревской шарманки дудка, «очень бойкая, никак не хотевшая утомиться, и *долго еще потом свистела она одна*» (VI, 75 – здесь и далее курсив наш).

В театре кукол длинный пронзительный свист означал *начало петрушечного представления* [См.: Симонович-Ефимова 1980: 149].

Историки театра Петрушки отмечают в нем смешение итальянской и славянской кукольных традиций [Некрылова 1988: 88]. В ролевом поведении Ноздрева проявляются черты разных кукольных персонажей. Во-первых, это имеющий вертепную родословную Цыган, который ведет с Петрушкой лошадиный торг. Фиктивные достоинства лошадей он расхваливает не менее изобретательно, чем Ноздрев, показывающий Чичикову «двух кобыл, одну серую в яблоках, другую кау-

рую, потом гнедого жеребца, на вид и неказистого, но за которого Ноздрев божился, что заплатил десять тысяч» (VI, 72). Цыган говорит Петрушке: «Кони самы хороши! Первый пегий, который со двора не бегаёт, второй чалый, который головой качает, третий – грива густа, голова пуста, четвертый под гору скачет, а на гору плачет...» [Фольклорный театр: 1988: 288] Черные густые волосы и бакенбарды, румяные щеки Ноздрева корреспондируют с традиционным обликом кукольного Цыгана. А вот бойкость владельца шарманки и гиперболический характер его неудержимого вранья отсылают, скорее, к образу русского Пульчинеллы. Представляясь зрителям, Петрушка говорит: «Я Петрушка, Петрушка, / Веселый мальчуган! / *Без меры вино пью*, / Всегда весел и пою...» [Там же: 261]. Рассказывая про обед с драгунскими офицерами на ярмарке, Ноздрев хвастает перед Чичиковым, что «один выпил семнадцать бутылок шампанского» (VI, 65). Среди персонажей петрушечной комедии, описанной Григоровичем, с которыми ее главный герой вступает в конфликт, есть и капитан-исправник, сыгравший, как мы помним, роль спасителя Чичикова [Григорович 1955: 19].

Е.А. Смирнова обратила внимание на то, что диалоги Ноздрева и Чичикова обнаруживают типологическую связь с поэтикой театра Петрушки [Смирнова 1987: 46-47]. Между тем, в гоголевской поэме есть и прямые реминисценции из петрушечных текстов. Большинство записей комедии Петрушки начинаются с сообщения о его предстоящей женитьбе. «*Я задумал, брат, жениться*, – говорит он музыканту или шарманщику, – Что за жизнь холостого! Все тебя обижают... А вот когда женюсь, *приданое возьму*... Ой, ой, ой, как заживу!...» [Фольклорный театр 1988: 261]. Тема женитьбы Чичикова спровоцирована в поэме самим героем, который в разговоре с Ноздревым для объяснения причин покупки мертвых душ использует те же свадебные мотивы: «*Я задумал жениться*; но нужно тебе знать, что отец и мать невесты... хотя непременно, чтобы у жениха было никак не меньше трех сот душ...» (VI, 78). После дорожной встречи с губернаторской дочкой получает развитие и мотив приданого: «Ведь если, положим, этой девушке да придать тысячонок двести *приданого*, из нее бы мог выдти очень, очень лакомый кусочек. Это бы могло составить, так сказать, счастье порядочного человека» (VI, 93). И если Ноздрев унаследовал от образа русского Пульчинеллы амплуа «буяна и сумасброда», то Чичикова с кукольным «плутом и пройдохой» роднит его многоликость. Перечень мотивов кукольного народного театра, нашедших художественное преломление в гоголевской поэме, может быть продолжен [См. напр.: Смирнова 1987: 44-47]. Но и сказанного, полагаем, достаточно, чтобы утверждать их значимость для поэтики писателя.

Ф.М. Достоевский в «Дневнике писателя» за январь 1876 г. назвал театр Петрушки «бессмертной народной комедией» [Достоевский 1981: 180]. Петрушечные мотивы звучат и во многих его художественных текстах [См.: Гусев 1983; Солянкина 2008; Якубова 2000, 2013]. В пронзительной сцене из романа «Преступление и наказание», когда несчастная Катерина Ивановна отправляет детей петь на улицу, она противопоставляет «низкий» жанр Петрушки («не “Петрушку” же мы какого-нибудь представляем на улицах») высокому, по ее мнению, стилю Мальбрука: «это совершенно детская песенка и употребляется во всех аристократических домах, когда убаюкивают детей» [Достоевский 1973: 330]. На первый взгляд, Достоевский, в отличие от Гоголя, отсылает читателя к истории оригинального французского текста песни. Однако, как показал в своем комментарии к роману Б.Н. Тихомиров, значение песенной аллюзии гораздо шире. Вопреки намерениям Катерины Ивановны, ее уличное пение в окружении «публики» из городских низов вызывает в памяти вовсе не аристократическую, а простонародную солдатскую версию, подразумевающую под Мальбруком Наполеона. Таким образом, песня «оказывается на генеральном направлении проблематики» романа и проецируется на наполеоновскую тему в теории Раскольниковца [Тихомиров 1997: 242].

Другой исследователь Достоевского полагает, что для замысла писателя важнее был не русский, а французский текст песни, в финале которого звучал мотив воскресения, победы над смертью (полет души Мальбрука виден сквозь ветви лавра и сопровождается пением соловья) [Тоичкина 2005: 246]. Тем самым, в контексте всего романа песня включена в сюжет моральной гибели главного героя и его будущего духовного «воскресения». Кто бы ни был прав в этом споре, ясно одно: то, о чем пела у Гоголя шарманка Ноздрева, стало одной из магистральных тем русской классической литературы.

Песня о Мальбруке, несущая целый спектр мифологических и культурно-исторических ассоциаций, воскрешает в литературных текстах архетипические образы славянского и западноевропейского народного театра. Синтез этих культурных традиций стал одним из истоков театральности прозы Гоголя и оставил заметный след в поэтике писателя.

Л и т е р а т у р а

Алферов А. Петрушка и его предки (Очерк из истории народной кукольной комедии). – М., 1905.

Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества. – М., 1977.

- Гете И.-В. Собр. соч.: В 13 т. – Т. XI. – М., 1935.
- Григорович Д.В. Избранные сочинения. – М., 1955.
- Гусев В.Е. Достоевский и народный театр // Достоевский и театр. – Л., 1983. – С. 103-117.
- Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. – Т. 4. – М., 1955.
- Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. – Т. 6. – Л., 1973.
- Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. – Т. 22. – Л., 1981.
- Жирмунский В.М. К вопросу о странствующих сюжетах. Литературные отношения Франции и Германии в области песенного фольклора // Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. – Л., 1979. – С. 344-374.
- Исторические песни. Баллады / Сост., подг. текстов, вступ. ст. и примеч. С.Н. Азбелева. – М., 1986.
- Кони А.Ф. Петербург. Воспоминания старожила. – Пг., 1922.
- Кривонос В. Наполеоновский миф у Гоголя // Гоголь как явление мировой литературы. – М., 2003. – С. 67-72.
- Некрылова А.Ф. Из истории формирования русской народной кукольной комедии «Петрушка» // В профессиональной школе кукольника. – Вып. 1. – Л., 1979. – С. 137-147.
- Некрылова А.Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII – начало XX века. – Л., 1988.
- Одоевский В.Ф. Русские ночи. – Л., 1975.
- Отечественная война и русское общество: юбилейное издание, 1812-1912. – Т. 5. – М., 1912.
- Песни русских поэтов: В 2-х т. / Вступ. ст., биогр. справки, сост., подгот. текстов и примеч. В.Е. Гусева. – Т. 1. – Л., 1988.
- Ровинский Д. Русские народные картинки. – СПб., 1900.
- Сакович А.Г. Русский настенный лубочный театр // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. – М., 1983. – С. 44-62.
- Симонович-Ефимова Н.Я. Записки петрушечника и статьи о театре кукол. – Л., 1980.
- Смирнова Е.А. Поэма Гоголя «Мертвые души». – Л., 1987.
- Солянкина О.Н. Переосмысление образов кукольного театра в романе «Братья Карамазовы» // Грехнёвские чтения: Сб. науч. тр. – Вып. 5. – Нижний Новгород, 2008. – С. 93-103.
- Тихомиров Б.Н. Издание, открывающее новые возможности в изучении романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Достоевский и мировая культура. Альманах. – № 8. – М., 1997. – С. 233-248.
- Тоичкина А.В. Malborough s'en va-t-en guerre... (Тема воскресения в «Преступлении и наказании») // Достоевский. Материалы и исследования. – Т. 17. – СПб., 2005. – С. 240-248.
- Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 20 т. – Т. 4. – М., 1961.
- Топорков А.Л. Печь // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. Изд. 2-е. – М., 2002. – С. 364-365.
- Фольклорный театр / Сост., вступ. статья, предисл. к текстам и коммент. А.Ф. Некрыловой и Н.И. Савушкиной. – М., 1988.

Чичеров В.И. Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI-XIX вв. Очерки по истории народных верований. – М., 1957.

Якубова Р.Х. Литературная трансформация балаганного кукольного театра в повести Ф.М. Достоевского «Дядюшкин сон» // Фольклор народов России. Фольклор и фольклорно-литературные взаимосвязи. – Уфа, 2000. – С. 130-140.

Якубова Р.Х. Балаганный контекст разговора Ивана с чертом в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2013. № 11 (29): в 2-х ч. – Ч. I. – С. 220-223.

Kopp A. Der Gassenhauer von Malbrough // Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte, 1899. – VI. – S. 279-289.

3.2. Итальянский контекст у Гоголя и традиция европейского разбойничьего романа (Гоголь и Вульпиус)

Италия и ее образы – одна из ключевых тем творческой биографии Гоголя. Судя по материалам рукописной «Книги всякой всячины», будущий писатель еще в Нежине готовился к знакомству с Римом. Итальянский контекст занимает в творениях Гоголя обширное художественное пространство, начиная с первых поэтических опытов – стихотворения «Италия» до отрывка «Ночи на вилле» и повести «Рим». Итальянские сцены «Ганца Кюхельгартена», упоминания об Италии в фантастических видениях несчастного героя «Записок сумасшедшего» («с одной стороны море, с другой Италия»), рассказ Жевакина о Сицилии в «Женитьбе», тема итальянской живописи в «Тарасе Бульбе», «Невском проспекте», «Портрете», статьях «Арабесок», главе «Исторический живописец Иванов» из «Выбранных мест», римские письма писателя и еще целый ряд прямых и косвенных реминисценций образуют итальянский текст Гоголя. Русский мир находится внутри этого художественного круга, отражаясь всеми своими гранями. В нем находят место и общеромантические представления об Италии как «родине души» художника, и разные уровни ее восприятия в русской культуре. Об этом, впрочем, уже немало написано и сказано [См.: Манн 2000; Гоголь и Италия 2004; Хлодовский 2008; Джулиани 2009].

Мы остановимся на одной европейской литературной традиции, нашедшей свое преломление в творчестве Гоголя и его поэтике. Речь пойдет о т.н. «разбойничьем романе», ставшем на рубеже XVIII – XIX вв. одним из самых популярных жанров массовой литературы. Ошеломляющий успех немецких романов «Абеллино» (1793) Хейнриха Цшюкке и «Ринальдо Ринальдини» (1798) Христиана Августа Вульпиуса, двух

его вершинных образцов, привел к расцвету жанра в большинстве европейских литератур.

Действие этих романов происходит в Италии, а их героями являются знаменитые итальянские разбойники. Однозначно ответить на вопрос, почему европейских авторов привлекали образы именно итальянских разбойников, затруднительно. Так, по заключению современного исследователя, «в сознании писавших об Италии французов гипертрофированность растительности неотделима от гипертрофированности пороков. Не потому ли и злодеев здесь путешественникам видится больше, чем в других странах?» [Чекалов 2015: 144]. Сходную картину мы наблюдаем и в английской литературе: достаточно назвать главных злодеев готических романов Анны Радклиф – кондотьера Монтони («Удольфские тайны», 1792) и монаха-убийцу Скедони («Итальянец», 1797). От них берет начало образ «героического злодея», получивший углубление и развитие в разбойничьем романе [Жирмунский, Сигал 1967: 259-260].

Стендаль, положивший в основу сюжета своей новеллы «Аббатиса из Кастро» (1839), которая вошла в цикл «Итальянские хроники», историю любви главной героини к разбойнику, объяснял литературную привлекательность итальянских разбойников особенностями национальной истории этой страны: «В мелодрамах так часто изображались итальянские разбойники XVI века и так много писали об этих разбойниках люди, не имевшие о них никакого понятия, что у нас теперь существуют на этот счет совершенно ложные представления. Вообще можно сказать, что разбойники представляли собою оппозицию тем жестоким правительствам, которые в Италии пришли на смену средневековым республикам <...>».

Разбойников ненавидели, когда они крали лошадей, хлеб, деньги – словом, то, что необходимо для жизни; но в глубине души народ был на их стороне, и деревенские красавицы из всех претендентов отдавали предпочтение тому молодцу, который хоть раз в жизни принужден был *andar alla macchia*, то есть бежать в леса и скрываться у разбойников в результате какого-нибудь слишком неосторожного поступка. И в наши дни все, конечно, боятся встречи с рыцарями большой дороги, но когда разбойников постигает кара, их жалеют. Объясняется это тем, что тонко чувствующий, насмешливый итальянский народ, издававшийся над всем, что печатается с разрешения властей, охотно читает небольшие поэмы, воспевающие жизнь знаменитых разбойников» [Стендаль 1978: 277-279].

Именно в таком ключе начинается свой роман Вульпиус: «Вся Италия говорит о нем; в Апеннингах и долинах Сицилии эхо разносит имя Ринальдини. Он живет в песнях флорентийцев, в балладах калабрийцев и в романсах сицилианцев. Он – герой всех сказаний Калабрии и Сицилии» [Вульпиус 1995: 13]¹.

Главный герой романа Цшокке – итальянец благородного происхождения, утративший из-за клеветы и происков врагов свое имение. Он становится предводителем кровожадных разбойников и попеременно предстает перед читателем в двух ипостасях: как безобразный бандит Абеллино и как Флодоардо, самый прекрасный кавалер Венеции, возлюбленный племянницы дожа. Ему удается раскрыть заговор венецианской знати, отомстить своим обидчикам и восстановить в финале романа попорченную справедливость.

Ринальдо Вульпиуса, напротив, вырос в крестьянской семье и стал знаменитым атаманом, который держит в страхе всю Италию. Как и его литературный предшественник Карл Моор из драмы Ф. Шиллера «Разбойники» (1781), он тяготится своим жестоким ремеслом, но неумолимая судьба всякий раз возвращает его к новым разбойничьим деяниям. Как и герой Цшокке, он предстает в разных обличьях: решительным и отважным разбойничьим атаманом, любезным чувствительным кавалером, жестоким мстителем, благородным заступником слабых и угнетенных. В конце романа раскрывается тайна рождения Ринальдо, и его закалывает, дабы спасти от правосудия и позорной смерти, настоящий отец и неизменный покровитель – старец из Фронтейи, под именем которого скрывается некий князь Никанор. Обстоятельства гибели Ринальдино также отсылают читателя к финалу «Разбойников» Шиллера.

Роман вышел в 1798 г. и сразу же был переиздан с уточнениями по совету Гете, прочитавшего книгу своего родственника (он был женат на сестре Вульпиуса Кристиане) «с удовольствием» [Вацура 2002: 320]. Оба издания раскупили мгновенно. Это подвигло Вульпиуса воскресить героя и написать в 1800 г. продолжение романа в трех частях: заколотый отцовским кинжалом Ринальдо чудом выжил, оправился от раны и продолжил свою литературную жизнь под именем «Феррандино».

Роман сразу стал доступен широкой европейской читательской аудитории благодаря переводам на французский, английский, польский, русский и другие языки. Это был, по словам исследователя, «пожалуй,

¹ Цит. по современному, более близкому к немецкому первоисточнику переводу романа. В остальных случаях, кроме оговоренных, цитаты приводятся по первому русскому изданию, доступному Гоголю.

самый известный и самый репрезентативный разбойничий роман в начале XIX столетия» [Вацура 2002: 320].

Первое русское издание романа, вышедшее в 1802-1803 годах в восьми частях, получило название «Ринальдо Ринальдини, разбойничий атаман». Оно включало в себя и собственно «Ринальдо Ринальдини» (первые пять частей), и его продолжение в трех частях, т. е. «Феррандино» (таков был русский вариант нового имени героя). Второе русское издание романа вышло в 1818 году. Русскому читателю были знакомы переводы еще двух разбойничьих романов Вульпиуса: «Прекрасная Шарлотта, страшная атаманка» (1809) и «Жена разбойника. Новейший роман» (1818), а также исторические романы о героях современности – «Суворов и казаки в Италии» (1802), «Бонапарте в Египте» (1803), «Бобелина, героиня Греции нашего времени» (1823). О популярности последней в России свидетельствует ее портрет, украшающий гостиную Собакевича.

Разбойничий роман представлял собой разновидность авантюрного романа и строился по типовым повествовательным и сюжетным схемам, развитие которых определялось фигурой центрального героя – «благородного разбойника». Романы Цшокке и Вульпиуса как архетипы жанра породили в русской литературе немало подражаний и переделок, однако идеальной персонализацией этого литературного типа стал для массового русского читателя Ринальдо Ринальдини.

Персонаж по имени Ринальдо – один из главных героев европейской рыцарской литературы. Сын одного из двенадцати пэров Карла Великого, «второй меч христианства» в войне с сарацинами, он становится героем каролингской жести¹ XII века «Рено Монтобанский» (Renaud de Montauban) и ее итальянской версии «Ринальдо Монтальбанский» (Rinaldo di Montalbano) (1474). Из жести следует, что Рено / Ринальдо, посвященный Карлом в рыцари, во время игры в шахматы, защищая свою честь, убивает шахматной доской племянника (на самом деле – сына) императора и объявляется им вне закона. Скрываясь от гнева Карла, он и его братья занимаются разбоем на большой дороге.

Популярность этого сюжета у европейского читателя во многом определила народная книга «Четверо сыновей Аймона» (1483-1485, англ. перевод – 1489, нем. – 1535), выдержавшая, начиная с первой половины XVII в., тринадцать переизданий в составе французской «Голубой библиотеки» – первого серийного издания массовой литературы. Народная книга представляет собой адаптированный прозаический пересказ сюжета жести [См. подр.: Чекалов 2008: 124-125].

¹ Жеста (от фр. *gestes* – деяния) – цикл средневековых эпических поэм, или *шансон де жест*, объединенных вокруг центрального героя.

В итальянском рыцарском эпосе феодальная ссора была переосмыслена в тему разбойничества. Ринальдо входит в число персонажей первого ряда рыцарских поэм «Моргант» Л. Пульчи (1483), «Влюбленный Орландо» М. Боярдо (1494) и «Неистовый Роланд» Л. Ариосто (1532), в которых сохраняются рецидивы его репутации разбойника. Если у Пульчи она напрямую связана с сюжетом жесты о ссоре за шахматами, то в поэмах Боярдо и Ариосто, у которых связь с жестой ослаблена, герой сам похвально себя своими прежними подвигами на большой дороге, либо ему напоминает о них его противник («О тебе такая молва, / Что ты сам разбойник куда похлеще!») [Ариосто 1993: 37]. Итальянская эпическая традиция адаптирует именно этот аспект образа Рено / Ринальдо [См.: Андреев 1993: 72-73, 121]. Его, по мнению М.Л. Андреева, «можно считать предтечей образа благородного разбойника, популярного в эпигонской по отношению к романтизму развлекательной литературе» [Ариосто 1993: 542].

Образ благородного разбойника весьма широко представлен в европейской литературе романтической эпохи, как, впрочем, и в русской, и в малороссийской. В этот типологический ряд, кроме Абеллино и Ринальдини, входят Карл Моор Ф. Шиллера, Локсли и Роб Рой В. Скотта, Сбогар Ш. Нодье, Дубровский А. Пушкина, Гаркуша В. Нарезного, О. Сомова, Г. Квитки-Основьяненко и др. [Николова 2014; Ненарокова 2015].

В отличие от обычных разбойников их герой становится преступником не по своей воле, а по стечению роковых обстоятельств: обид, нанесенных ему или его близким, клеветнических обвинений и т. п. Он, как правило, грабит только богатых или власть имущих, защищает бедных и униженных. Герой не только храбр и решителен, но и умен, находчив, протестичен, карнавален, способен менять любые социальные маски и роли и чувствовать себя в них свободно. Важно отметить пограничную и противоречивую природу этого персонажа, существующего в двух антагонистических мирах – социально-нормативном и преступном, и его архетипические корни, восходящие к амбивалентной мифологической фигуре трикстера и отраженные в «жестоких» фольклорных сюжетах о женихе-разбойнике (Ср. их интерпретацию в балладе Пушкина «Жених» и сне Татьяны в «Евгении Онегине»). К типу благородного разбойника близка характерология ранней исторической прозы Гоголя рубежа 1820-30 годов: достаточно указать на образ Острицы в опубликованных главах из сожженного романа «Гетьман». К этому же типу восходит, как показал Ю.М. Лотман, и образ капита-

на Копейкина, соотнесенный исследователем с Чичиковым в том плане, что оба персонажа поэмы грабят только казну [Лотман 1988: 248]¹.

Вернемся, однако, к роману Вульпиуса «Ринальдо Ринальдини», прямо упомянутому в девятой главе «Мертвых душ». Дамы губернского города истолковывают рассказ Коробочки о ночном визите Чичикова сквозь призму романтических литературных ассоциаций, называя его «совершенным романом»: «Коробочка, перепуганная и бледная, как смерть, <...> рассказывает, и как рассказывает, послушайте только, совершенный роман: вдруг, в глухую полночь, когда все уже спало в доме, раздается в ворота стук, ужаснейший, какой только можно себе представить; кричат: “Отворите, отворите, не то будут выломаны ворота!” Каково вам это покажется? Каков после этого прелестник?.. Ну, хорош же после этого вкус наших дам, нашли в кого влюбиться» [VI: 183].

Однако Софья Ивановна опровергает представление Анны Григорьевны о Чичикове как герое любовного романа: «Да ведь нет, Анна Григорьевна, совсем не то, что вы полагаете. Вообразите себе только, что является вооруженный с ног до головы, вроде Ринальда Ринальдина, и требует: продайте, говорит, все души, которые умерли». Коробочка отвечает очень резонно, говорит: “Я не могу продать, потому что они мертвые”. – “Нет, говорит, они не мертвые, это мое дело знать, мертвые ли они, или нет; они не мертвые, не мертвые, кричит, не мертвые!”» (VI: 183).

В комментариях к этому эпизоду обычно ограничиваются простым указанием, что Ринальдо Ринальдини – герой одноименного романа Вульпиуса. Попыток соотнести его с текстом самого романа не предпринималось. Между тем они могли бы обнаружить не только прямые текстуальные реминисценции из русских переводов романа, но и целую систему мотивов, на которую проецируется образ Чичикова как романтического разбойника.

Так, дамское описание ночного визита к Коробочке представляет, по нашему мнению, травестийный пересказ сцены из третьей части романа Вульпиуса, повествующей о штурме Ринальдо потайной части замка графа Мартаньо:

«... Он [Ринальдо] закричал, что силою вломится, естли ему не отворят. При сих словах ему отвечал тот же голос, спрашивая, какое он право имеет нарушить спокойствие сего подземелья. – Желание мое вас знать побуждает меня к тому, – отвечал Ринальдо.

¹ О переключке между фигурой «благородного разбойника» капитана Копейкина и героем новеллы Стендаля «Аббатиса из Кастро» капитаном Бранчифорте, одним из «рыцарей большой дороги» см.: [Шульц 2017: 42-43].

– Но мы не имеем желания тебя видеть здесь, – присовокупил сей голос.

Ринальдо грозился снова выломить дверь; ему сказали, что ежели ему непременно угодно войти в сие подземельное жилище, то надлежало спросить ключи от двери у графа Мартаньо.

Он отвечал, что ему от графа ничего нельзя получить, ибо уже два года, как он скончался. – “Уже нет его на свете!..” – возразил тот же голос с живостию... Молчание последовало сим словам» [Вульпиус 1802: 3, 133-134].

В.Э. Вацуро, сопоставивший с первоисточником первый русский перевод романа, заметил, что в нем ради заботы об интересах массового читателя, сокращены диалоги, превращающие повествование в драматическую сцену [Вацуро 2002: 333]. У Гоголя, напротив, сцена ночного визита Чичикова в пересказе губернских дам насыщена диалогами, усиливающими ее мелодраматизм. Как усердные читательницы массовой литературы они стремятся к характерной для ее поэтики эмфатизации¹ «эффектов» [См. о ней: Чекалов 2008: 127].

Еще одну параллель к роману Вульпиуса являет собой соперничество губернских дам за внимание Чичикова на балу у губернатора: «Даже из-за него уже начинали несколько ссориться: заметивши, что он становился обыкновенно около дверей, некоторые наперерыв спешили занять стул поближе к дверям, и когда одной посчастливилось сделать это прежде, то едва не произошла пренеприятная история...» [VI: 165-166].

Любовные коллизии являются неперменным атрибутом разбойничьего романа. Ринальдино покоряет множество женских сердец. Перед глазами читателей проходит бесконечная вереница женщин, добивающихся его любви. Так, за его симпатию борются между собой на балу в доме барона Денонго его дочь Лаура и Дианора, молодая вдова графа Мартаньо: «Графиня искала одобрения Ринальдо в его глазах, но увидела, что его взгляды устремлены на Лауру. Лаура же опустила очи долу. Это сильно задело графиню. Она вскочила и подала сигнал к танцам <...> Первая, кому Ринальдо подал руку к танцу, была Лаура. Она буквально плыла с ним по залу, всю кокетничала. Графиня не осталась праздной наблюдательницей. Она увидела то, чего видеть ей не хотелось бы» [Вульпиус 1995: 124].

¹ Эмфатизация – усиление эмоционально-оценочного компонента значения исходной единицы речи; эмоционально-экспрессивное выделение части высказывания для усиления его выразительности.

Общей типологической чертой образа благородного разбойника является невозможность обрести семейное счастье, о котором он мечтает. Любовь Ринальдо, Лотарио («Сбогар» Ш. Нодье), Дубровского и других героев разбойничьих романов оказывается губительной для их избранниц. Молва о Чичикове как разбойнике, вместе с иными предположениями о нем как об опасном человеке, разрушает не только его негодию с покупкой мертвых душ, но и план женитьбы на губернаторской дочке.

Разбойничий роман как разновидность авантюрного во многом унаследовал художественные традиции романа готического, в котором, по словам его исследователя, «создается всеобъемлющая атмосфера тайны» [Назирова 2011: 58]. С Ринальдо, как и с Чичиковым, связаны характерные для авантюрных романов мотивы тайны и рока. Судьбой разбойника управляют тайные силы, персонифицированные в образе «старца из Фронтейи». Он стоит во главе масонско-мистического общества, дважды перешагнул человеческий возраст, постиг таинства древних культов и религий, владеет искусством вызывать дух мертвых, может прозревать события, удаленные во времени и пространстве. Старец говорит Ринальдо: «Тебе должно было быть героем, а ты стал разбойником, не хотел оставить путь преступлений, по коему не переставал ты ходить» [Вульпиус 1802: Ч. 5, 181]. Он хочет подчинить Ринальдо своей воле и предлагает ему поменять славу великого разбойника на славу исторического героя – стать освободителем Корсики «от спесивых французов».

Однако Ринальдо отказывается быть орудием чьей бы то ни было воли. На острове Лампедуза под именем Феррандино он пытается начать жить заново в качестве обычного человека, мечтая о частной жизни в кругу семьи. Но его узнают и преследуют; Ринальдо вместе со старцем возвращается в большой мир и вновь оказывается во власти своих страстей. Ему не суждено уйти от роковой судьбы с помощью тех средств, которые подсказывает герою покровительствующий ему князь делла Рочелла: «Наше знание, дела, желания, наши силы ограничены, Нами управляет Высочайшая Власть. – Мы не можем противиться Ее хотению. – Молись Богу, будь честным человеком и положишься спокойно на произвол Всемогущего...» [Вульпиус 1803: Ч. 6, 136].

В конце романа накануне своей окончательной гибели Ринальдо встречается с матерью и узнает от старца-отца и тайну своего рождения, и свое великое предназначение. Столь же характерный для жанра романа «тайн» композиционный прием, раскрывающий перед читателем подлинную биографию героя в конце повествования, использует

и Гоголь, излагая биографию Чичикова в заключительной главе первого тома. Однако в отличие от Вульпиуса, за этой раскрытой автором «тайной», скрывается другая, еще более глубокая, связанная с писательским замыслом духовного возрождения героя: «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). Во втором томе завесу этой тайны приоткрывает Муразов, говорящий заточенному в тюрьму Чичикову о том, что его назначение «быть великим человеком», а «вы себя, – укоряет героя добродетельный откупщик, – запропастили и погубили» (VII, 112). Вспомним слова старца из Фонтейи, обращенные к Ринальдо: «Тебе должно было быть героем, а ты стал разбойником». Идущий от готического романа романтический мотив избранничества связывает героев Вульпиуса и Гоголя.

Италия в романе Вульпиуса выступает как живописный природный фон приключений героя, причем он носит условно-схематичный характер: «Ринальдо предался созерцанию романтического пейзажа» [Вульпиус, 1995: 220]. Национальный колорит создают в романе «народные» песни, романсы, баллады, он «реализуется во всепроникающей песенной стихии, придающей роману особую лироэпическую статью» [Чекалов 2015: 149]. И это еще одна художественная переключка с гоголевской поэмой, в обеих томах которой «разливалась беспредельная, как Русь, песня» (VII: 182-183).

Итальянский контекст «Мертвых душ» связан, прежде всего, с образом главного героя, одна из граней которого – рыцарь большой дороги – актуализирует цепь литературных ассоциаций: от итальянских рыцарских поэм до массовой европейской литературы романтической эпохи об итальянских разбойниках.

Образ Чичикова, по замечанию Ю.М. Лотмана, «окружен литературными проекциями, каждая из которых и пародийна, и серьезна: новый человек русской действительности, он и дух зла, и светский человек, и благородный (грабит, как и Копейкин, лишь казну) разбойник. Синтезируя все эти литературные традиции в одном лице, он одновременно их пародийно снижает <...> Он знаменует время, когда порок перестал быть героическим, а зло – величественным» [Лотман 1988: 248]. Однако травестийная проекция образа Ринальдо Ринальдини носит у Гоголя амбивалентный характер. Как справедливо писал В.М. Маркович, «“снижая” высокий или грандиозный полюс сопоставлений (Ринальдо Ринальдини, Копейкин, Наполеон, Антихрист), параллели одно-

временно укрупняют полюс низменный и комичный («хозяина», «приобретателя»), придавая мелочным формам зла вселенский масштаб и таинственное содержание» [Маркович 1982: 31]. Добавим в этот ряд «высоких» сопоставлений и значимую для будущего преображения гоголевского персонажа параллель с кризисной судьбой апостола Павла [См.: Гольденберг 2014: 134-140].

Вероятнее всего, речь здесь должна идти о сюжетном архетипе «великого грешника», о типологических схождениях, обусловленных многослойной жанровой структурой «Мертвых душ», соединившей традиции европейской пикарески, разбойничьего авантюрного романа и духовно-учительной литературы.

Л и т е р а т у р а

Андреев М.Л. Рыцарский роман в эпоху Возрождения. – М., 1993.

Ариосто Лудовико. Неистовый Роланд. Песни I – XXV / Перевод М.Л. Гаспарова, статья и примечания М.Л. Андреева. Серия «Литературные памятники». – М., 1993.

Вацуро В.Э. Готический роман в России. – М., 2002.

Вульпиус Х.Г. Ринальдо Ринальдини, разбойничий атаман: Исторический роман осьмагонадесять столетия. – Ч. 1-5. – М., 1802.

Вульпиус Х.Г. Ринальдо Ринальдини, разбойничий атаман: Исторический роман осьмагонадесять столетия. – Ч. 6-8. – М., 1803.

Вульпиус Х.К. Ринальдо Ринальдини, атаман разбойников. – М., 1995.

Гоголь и Италия. Материалы Международной научной конференции «Николай Васильевич Гоголь: между Италией и Россией». – М., 2004.

Гольденберг А.Х. Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя. 5-е изд. – М., 2014.

Джулиани Р. Рим в жизни и творчестве Гоголя, или Потерянный рай. – М., 2009.

Жирмунский В.М., Сигал Н.А. У истоков европейского романтизма // Уолпол. Казот. Бекфорд. Фантастические повести. Серия «Литературные памятники». – Л., 1967. – С. 249-284.

Лотман Ю.М. Пушкин и «Повесть о капитане Копейкине». К истории замысла и композиции «Мертвых душ» // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. – М., 1988. – С. 235-251.

Манн Ю.В. Грани итальянской темы у Гоголя // Памяти Георгия Пантелеймоновича Макогоненко. Сб. статей, воспоминаний и документов. – СПб., 2000. – С. 127-137.

Маркович В.М. И.С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30-50-е годы). – Л., 1982.

Назирова Р.Г. Гоголь и английский готический роман // Назировский сборник. Исследования и материалы / под ред. С.С. Шаулова. – Уфа, 2011. – С. 57-61.

Ненарокова М.Р. Европейские прототипы Владимира Дубровского: круг чтения русского дворянства первой половины XIX века // Генезис зарубежной массовой литературы и ее судьба в России. – М., 2015. – С. 206-223.

Николова А.А. Мотив травестики благородного разбойника в русской и украинской литературах I пол. XIX в. // Text. Literary work. Reader: materials of the II international scientific conference on May 20–21, 2014. – Prague, 2014. – С. 199-203.

Стендаль Ф. Собр. соч.: В 12 т. – Т. 6. – М., 1978.

Хлодовский Р.И. Гоголь, Пушкин и Рим // Хлодовский Р.И. Италия и художественная классика России. – М., 2008. – С. 104-146.

Чекалов К.А. Формирование массовой литературы во Франции. XVII – первая треть XVIII века. – М., 2008.

Чекалов К.А. Образ демонического итальянца во французской прозе XIX века: от романтизма к массовой литературе // Проблемы италянистики. Вып. 6. Итальянская идентичность: единство в многообразии. – М., 2015. – С. 143-158.

Шульц С.А. Поэма Гоголя «Мертвые души»: внутренний мир и литературно-философские контексты. – СПб., 2017.

Вопросы для самопроверки

Какой европейский культурный контекст вводит в поэму «Мертвые души» репертуар шарманки Ноздрева?

Какая тема выходит на первый план в русских версиях французской народной песни о Мальбруке и какова ее связь с текстом поэмы Гоголя и судьбой ее главного героя?

Какие жанры и образы народной зрелищной и музыкальной культуры нашли отражение в главе о Ноздрева?

Какие смысловые обертоны получает песня о Мальбруке в контексте русской классической литературы (Гоголь, Л. Толстой, Достоевский)?

Какова роль итальянского контекста в творчестве Гоголя?

Как и почему актуализирован жанровый контекст европейского разбойничьего романа в поэме «Мертвые души»?

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изучение творчества Гоголя в «большом времени» мировой культуры позволило увидеть его диалогические связи с мифологической архаикой, христианской духовной литературой и европейской культурой Нового времени, выявить те художественные смыслы, которые вне учета культурно-исторического контекста ускользают от внимания читателя.

Контекстуальные связи не только расширяют смысловое поле гоголевских текстов, но и вступают с ними в активный диалог. «Нет ни первого, ни последнего слова и нет границ диалогическому контексту (он уходит в безграничное прошлое и в безграничное будущее), – писал М.М. Бахтин. – <...> В любой момент развития диалога существуют огромные, неограниченные массы забытых смыслов, но в определенные моменты дальнейшего развития диалога, по ходу его они снова вспоминаются и оживут в обновленном (в новом контексте) виде. Нет ничего абсолютно мертвого: у каждого смысла будет свой праздник возрождения» [Бахтин 1979: 373].

Эти «забытые смыслы» обнаруживаются в нашем исследовании мифологической семантики гоголевского хронотопа, роли святоотеческой и русской гомилетической традиций в смеховом дискурсе поэтики писателя, культурно-исторического генезиса предметного мира и жанровой структуры произведений Гоголя. Они, на наш взгляд, не только способствуют их углубленному прочтению, но и открывают новые перспективы в изучении художественного мира писателя.

Л и т е р а т у р а

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

1. Составьте таблицу календарных народных праздников, играющих значимую роль в обрядовом контексте произведений Гоголя.
2. Проанализируйте формы обрядового общения потомков с покойными предками, нашедшие отражение в мифопоэтике Гоголя. Сделайте презентацию по этой теме.
3. Создайте буктрейлер «Маршрут путешествия Чичикова», используя обрядовый контекст поэмы «Мертвые души».
4. Сделайте плейкаст на тему «Мифопоэтическая символика образа часов в поэме “Мертвые души”».
5. Сопоставьте в форме таблицы хронотопы поэмы Гоголя «Мертвые души» и «Божественной комедии» Данте.
6. Составьте библиографию по теме «Святоотеческая литература в круге чтения Гоголя».
7. Напишите аннотацию к статье С.С. Аверинцева «Бахтин и русское отношение к смеху».
8. Составьте тезисный план статьи «Проповедничество Гоголя и проповедники русской церкви» из книги Е.И. Анненковой «Гоголь и русское общество».
9. Составьте тезисный план главы «Учительное слово как архетип соотношения этического и эстетического дискурсов в поэтике “Мертвых душ”» из книги А.Х. Гольденберга «Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя».
10. Создайте презентацию на тему «Музыкальная и литературная судьба песни о Мальбруке в европейской и русской культуре».
11. Подготовьте реферат на тему «Образ разбойника в фольклоре и русской литературе первой половины XIX в.».
12. Напишите мифопоэтический комментарий к одной из глав поэмы «Мертвые души» для учащихся филологических классов общеобразовательной школы.
13. Проследите трансформацию фольклорно-мифологического сюжета об отпевании ведьмы в европейской и русской литературе (Саути-Жуковский-Гоголь) на материале повести Гоголя «Вий».
14. Подготовьте реферат на тему «Мифологическая семантика хронотопа повести Гоголя “Шинель”».
15. Подготовьте реферат на тему «Образ лестницы у Гоголя в контексте традиций духовной литературы».

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ К СЕМИНАРСКИМ ЗАНЯТИЯМ

Семинарское занятие 1

ТЕМА БОРЬБЫ С ЧЕРТОМ В «ВЕЧЕРАХ НА ХУТОРЕ БЛИЗ ДИКАНЬКИ»

Вопросы для обсуждения

1. Структура книги «Вечера на хуторе близ Диканьки» и ее связь с мифологической семантикой народного календаря.
2. Модификации образа черта в повестях «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Функции образа черта в сюжетах повестей.
3. Фольклорные истоки образа черта и способов его одоления в повести «Ночь перед Рождеством».
4. Образ черта в древнерусском искусстве и его связь с картинами кузнеца Вакулы.
5. Образ черта в европейской романтической литературе и повести «Ночь перед Рождеством».
6. Жанровая природа повести «Ночь перед Рождеством» в контексте литературных традиций.
7. Смех Гоголя над чертом как предмет дискуссии в трудах М.М. Бахтина и Ю.В. Манна.
8. Тема борьбы человека с чертом у Гоголя в интерпретации Д.С. Мережковского и И.А. Виноградова.

Л и т е р а т у р а

Основная

Бахтин М.М. Рабле и Гоголь // Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 1990. – С. 526-531 – выделить основные тезисы.

Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. – М.-Л., 1959. – С. 29-61. – URL: <http://feb-web.ru/feb/gogol/critics/grg/grg-001.htm?cmd=p>. – составить план раздела.

Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. – М., 1996. – С. 22-27 [Способы одоления черта]. – URL: <http://feb-web.ru/feb/gogol/critics/-gocr45.html?cmd=1&dscr=1> – составить тезисный план.

Дополнительная

Виноградов И.А. Невидимая брань. О повести Н.В. Гоголя «Ночь перед Рождеством» // Воскресная школа. 1999. № 1. – С. 8-19. – URL: http://ruskline.ru/opp/2018/yanvar1/5/nevidimaya_bran/ -- выделить основные тезисы.

Мережковский Д.С. Гоголь и черт (Исследование) // Н.В. Гоголь: pro et contra. – СПб., 2009. – С. 349-444. – URL: <https://predanie.ru/merezhkovskiy-dmitriy-sergeevich/book/191055-gogol-i-chert/> – составить тезисный план.

Лежава Ирина. Первый русский рождественский рассказ: история повести Гоголя «Ночь перед Рождеством» // 'Slavic almanac' (UNIVERSITY OF SOUTH AFRICA, Vol. 15, № 2, 2009). – URL: <https://www.proza.ru/2010/01/04/531> – составить тезисный план.

Семинарское занятие 2

ПОВЕСТЬ «ВИЙ»: ФОЛЬКЛОРНО-МИФОЛОГИЧЕСКИЙ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ КОНТЕКСТ

Вопросы для обсуждения

1. Мифологические и фольклорные источники повести «Вий». Споры о происхождении образа Вия.
2. Образ панночки-ведьмы и фольклорная традиция.
3. Дискуссия о причине гибели Хомя Брута. Двойственная природа его образа.
4. Традиции русской и европейской романтической литературы в повести.
5. Саути – Жуковский – Гоголь: литературная судьба народного балладного сюжета.
6. Образы чудовищ «Вия» контексте русской и европейской литературы.
7. Кинематографические версии повести «Вий».

Л и т е р а т у р а

Основная

Левкиевская Е.Е. К вопросу об одной мистификации, или Гоголевский «Вий» при свете украинской мифологии // Категории и концепты славянской культуры. – М., 2007. – С. 232-242. (Тот же текст: *Studia*

mitologica slavica. Ljubljana, 1998. Knj. 1. – URL: http://sms.zrc-sazu.si/pdf/01/SMS_01_Levkievskaja.pdf.) – выделить основные тезисы.

Звездин Александр. Проблема генезиса гоголевского Вия в мировой русистике: поиск синтетического решения // Новые гоголеведческие студии. Вып. 5(16). – Нежин, 2007. – С. 127-148. – URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/27819/09-Zvezdyn.pdf> – составить тезисный план.

Вайскопф М. Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст. – М., 2002. – С. 188-224 – на материале этого исследования составить перечень произведений, определяющих литературный контекст «Вия».

Дополнительная

Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. – М.-Л., 1959. – С. 187-194.

Гура А.В. Еще о некоторых параллелях к гоголевскому Вию // Гоголь и традиционная славянская культура. Двенадцатые Гоголевские чтения. – Новосибирск, 2012. – С. 133-142. – URL: <http://www.domgogolya.ru/science/researches/1208/>

Есаулов И.А. Спектр адекватности в истолковании литературного произведения («Миргород»). – М., 1997. Гл. 4. Вий. – URL: <http://esaulov.net/portfolio/spektr-adekvatnosti-v-istolkovanii-literaturnogo-proizvedeniija/> – составить план главы

Зинина М.В. Н.В. Гоголь и английская романтическая традиция // Восток - Запад: диалог культур в пространстве русской словесности: сб. науч. ст. по итогам Шестой Междунар. науч. конф., посвященной третьей годовщине образования Института Конфуция в ВГСПУ. Волгоград, 14-15 октября 2014 г. / отв. ред. Н.Е. Тропкина. – Волгоград: Изд-во «Перемена», 2015. – С. 127-132. – составить план статьи

Фомичев С.А. Повесть Н.В. Гоголя «Вий» (Заметки комментатора) // Новые безделки: Сборник к 60-летию В.Э. Вацуро. – Спб., 1995-1996. – С. 441-447. – URL: <https://culture.wikireading.ru/42680>

Семинарское занятие 3

ЖАНРОВЫЙ КОНТЕКСТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ПОВЕСТИ «СТАРΟΣВЕТСКИЕ ПОМЕЩИКИ»

Вопросы для обсуждения

1. Какое место занимает повесть в художественной структуре сборника «Миргород»? Каковы ее связи с другими повестями сборника?

2. Особенности идиллического хронотопа (М.М. Бахтин). Гоголь и жанровые традиции идиллии в мировой литературе. Сюжет о Филемоне и Бавкиде у Овидия и Гете. Почему гоголевская идиллия обречена на гибель?

3. Художественные функции образов еды и сна у Гоголя. Как соотносятся в повести категории физического (материального) и духовного?

4. Структура художественного пространства повести Гоголя.

5. Тема любви в повести. Страсть и привычка. Любовь как идиллия и любовь как трагедия.

6. В.Г. Белинский сравнил повесть с шекспировской драмой. В чем, по мнению разных исследователей, проявляется трагическое у Гоголя?

7. Кошачья тема и ее роль в сюжете. Реальное и inferнальное (фантастическое) в художественном мире повести.

Л и т е р а т у р а

Основная

Бахтин М.М. Идиллический хронотоп в романе / Формы времени и хронотопа в романе. Гл. IX // Бахтин М.М.. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С. 373-384. – URL: <http://philolog.petrsu.ru/filolog/lit/bahhron.pdf> – составить тезисный план.

Манн Ю.В. Сложные случаи. Повесть «Старосветские помещики» // Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. – М., 1996. – С. 145-153. – URL: <http://www.studfiles.ru/preview/1723332/page:18/> – выделить основные тезисы.

Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М., 1980. – С. 267-272. – URL: <http://elar.ufrp.br/bitstream/10995/1624/1/philolog-ahp-12.pdf> – выделить основные тезисы.

Дополнительная

Виролайнен М.Н. Мир и стиль («Старосветские помещики» Гоголя) // Виролайнен М.Н. Речь и молчание. Сюжеты и мифы русской словесности. – СПб., 2003. – С. 312-330. – URL: <http://lib.pushkinskiydom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=jfG98DJrg0U%3D&tabid=10332>. – написать аннотацию к статье.

Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. – М.; Л., 1959. – С. 74-103. – URL: <http://feb-web.ru/feb/gogol/critics/grg/grg-001.htm?cmd=p>. – выделить основные тезисы.

Гуминский В.М. О смысле любви у Гоголя (церковная и литературная традиция в «Старосветских помещиках») // Рождественские чтения. Вып. 7. Христианство и культура. – М., 1999. – С. 58-71. – написать аннотацию к статье.

Есаулов И.А. Спектр адекватности в истолковании литературного произведения («Миргород» Н.В. Гоголя). – М., 1997. (Гл. 2. «Старосветские помещики»). – URL: <http://esaulov.net/portfolio/spektr-adekvatnosti-v-istolkovanii-literaturnogo-proizvedeniya> – составить план главы.

Семинарское занятие 4

ПОЭТИКА ЛИТЕРАТУРНОГО ГРОТЕСКА В ПОВЕСТИ «НОС»

Вопросы для обсуждения

1. Гротеск как форма художественной образности. Гротеск и фантастика.
2. Сюжет и композиция повести «Нос».
3. Реальное и фантастическое в повести. Значение палиндрома носсон в системе художественных мотивировок сюжета.
4. Метафизика чина в повести. Майор Ковалев и Нос-самозванец. Эстетика социального гротеска.
5. Повесть «Нос» и поэтика романтического гротеска.
6. Нос и Лицо в гоголевской философии человека.
7. Религиозные мотивы в повести «Нос» (Благовещение, евхаристия, апокалипсис) и поэтика гротеска.
8. Гоголевский гротеск и мировая литература XX в. Гоголь и Кафка.

Л и т е р а т у р а

Основная

Бочаров С.Г. Загадка «Носа» и тайна лица // Бочаров С.Г. О художественных мирах. – М., 1985. – С. 124-160. – выделить основные тезисы.

Виноградов В.В. Натуралистический гротеск (Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос») // Виноградов В.В. Избранные труды: Поэтика русской литературы. – М., 1976. – С. 5-44. – URL: <http://feb-web.ru/feb/gogol/critics/v76/v762005-.htm> – составить план статьи.

Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. – М.; Л., 1959. – С. 279-296 [Фантастический элемент. «Нос»]. – URL: <http://feb-web.ru/feb/gogol/critics/grg/grg-001.htm> -- составить план раздела.

Дилакторская О.Г. Фантастическое в повести Н.В. Гоголя «Нос» // Русская литература. 1984. № 1. – С. 153-166. – URL: http://destructionen.narod.ru/dilaktorskaja_gogol_nos.htm – выделить основные тезисы.

Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. – М., 1988. – С. 76-94 [Снятие носителя фантастики. Повесть «Нос»]. – URL: <http://feb-web.ru/feb/gogol/critics/go-cr45.html?cmd=1&dscr=1> – выделить основные тезисы.

Манн Ю.В. Встреча в лабиринте (Франц Кафка и Николай Гоголь) // Манн Ю.В. Творчество Гоголя: смысл и форма. – СПб., 2007. – С. 682-704 – выделить основные тезисы.

Дополнительная

Гротеск // Литературный энциклопедический словарь терминов и понятий. – М., 2003. – С. 188-190.

Бочаров С.Г. Вокруг «Носа» // Сюжеты русской литературы. – М., 1999. – С. 98-120. – URL: <http://iknigi.net/avtor-sergey-bocharov/19809-filologicheskie-syuzhety-sergey-bocharov/read/page-13.html> – написать аннотацию к статье.

Вайскопф М. Нос в Казанском соборе: о генезисе религиозной темы у Гоголя // Вайскопф М. Птица-тройка и колесница души. – М., 2003. – С. 164-185. – URL: <http://www.twirpx.com/file/705644/> – выделить основные тезисы.

Ульянов Н. Арабеск или Апокалипсис? // Гоголь: pro et contra. Том 1. – СПб., 2009. – С. 766-781. – URL: http://russianway.rhga.ru/upload/main/49_Ulyanov.pdf / – составить план статьи.

Семинарское занятие 5

ПОВЕСТЬ «ШИНЕЛЬ» В МИФОПОЭТИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ

Вопросы для обсуждения

1. Петербургский миф в повести «Шинель».
2. Генеалогия главного героя повести и ее мифологический подтекст.
3. Башмачкин как переписчик. Буква и слово в жизни гоголевского героя.
4. Мифологические черты в образе портного Петровича.
5. Идея шинели и ее экзистенциальный смысл в повести.
6. Феномен юродства и его смеховая трансформация в поэтике «Шинели».
7. Загадка эпилога «Шинели». Мифологема «воскресения» в повести.

Л и т е р а т у р а

Основная

Маркович В.М. Петербургские повести Н.В. Гоголя. – Л., 1989. – С. 19-27; 57-72; 103-111 [О «Шинели»]. – выделить основные тезисы.

Манн Ю.В. Заметки о «неевклидовой геометрии» Гоголя, или «Сильные кризисы, чувствуемые целою массою» // Вопросы литературы. 2002. № 4. – С. 192-198 [О «Шинели»]. – URL: <http://voplit.ru/eText/2002/2002-4/2002-4/2002-4.html#199/z> – выделить основные тезисы.

Манн Ю.В. Карнавал и его окрестности // Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. – М., 1996. – С. 448-462 [О «Шинели»]. – выделить основные тезисы.

Вайскопф М. Поэтика петербургских повестей Гоголя // Вайскопф М. Птица тройка и колесница души. – М., 2003. – С. 81-105 [О «Шинели»]. – выделить основные тезисы.

Кривонос В.Ш. Трудные места «Шинели» // Кривонос В.Ш. Повести Гоголя: Пространство смысла. – Самара, 2006. – С. 364-393. – выделить основные тезисы.

Дополнительная

Кривонос В.Ш. «Бедный Акакий Акакиевич» (Об идеологических подходах к «Шинели» Гоголя) // Вопросы литературы. 2004. Ноябрь-Декабрь. – С. 139-156. – URL: <https://www.academia.edu/8444409>

Фангер Д. В чем же, наконец, существо «Шинели» и в чем ее особенность // Гоголь: Материалы и исследования. – М., 1995. – С. 50-61.

Чижевский Д. О «Шинели» Гоголя // Дружба народов. 1997. № 1. – С. 199-218.

Семинарские занятия 6-7

ТРАДИЦИИ РУССКОЙ И МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ПОЭТИКЕ «МЕРТВЫХ ДУШ»

Вопросы для обсуждения

1. Роль библейского текста в истории русской литературы.
2. Иов-ситуация в «Скупом рыцаре» Пушкина и «Мертвых душах» Гоголя.

3. Традиции европейской барочной пикарески в сюжетной и жанровой структуре «Мертвых душ».
4. Житийная традиция в поэтике «Мертвых душ».
5. Евангельский сюжет обращения апостола Павла и его роль в творческом задании поэмы Гоголя.
6. Экфрасис как прием реализации евангельского сюжета в «Мертвых душах». Гоголь и Караваджо.
7. Традиции средневековой учительной литературы в стилистике «Мертвых душ».
8. Дантовская традиция и ее роль в реализации замысла поэмы «Мертвые души».

Л и т е р а т у р а

Основная

Гольденберг А.Х. Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя. 5-е изд. – М., 2014 [Раздел 2. Литературные архетипы в поэтике Н.В. Гоголя. Гл. 1-6]. – URL: <http://www.globoosru.ru/filologicheskie-nauki/6354.php> – составить тезисный план.

Манн Ю.В. Художественная символика «Мертвых душ» и мировая традиция // Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. – М., 1996. – С. 401-422. – URL: <http://www.twirpx.com/file/1407672/> – составить план статьи.

Манн Ю.В. «Память смертная» Данте в творческом сознании Гоголя // Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. – М., 1996. – С. 430-442. – составить тезисный план.

Смирнова Е.А. Поэма Гоголя «Мертвые души». – Л., 1987. – С. 126-136 [О дантовской традиции]. – URL: <http://www.rulit.me/books/poema-gogolya-mertvye-dushi-read-84229-1.html> – составить план раздела.

Дополнительная

Анненкова Е.И. Путеводитель по поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души». – М., 2011.

Кривонос В.Ш. «Мертвые души» Гоголя. Пространство смысла. – Самара, 2012.

Семинарские занятия 8-9

ТВОРЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ ВТОРОГО ТОМА «МЕРТВЫХ ДУШ»: ИДЕОЛОГИЯ И ПОЭТИКА

Вопросы для обсуждения

1. Творческая история второго тома «Мертвых душ» и его роль в общем замысле поэмы. Реконструкция сюжета и композиции на основе сохранившихся глав и воспоминаний современников писателя.
2. Мифологическая семантика народного календаря во втором томе «Мертвых душ» и ее связь с авторской идеей преобразования героев поэмы.
3. Свадьба как сюжетобразующая тема второго тома. Образ идеальной русской девушки.
4. Хозяин и царь как архетипы положительного героя поэмы.
5. Архетип естественного человека во втором томе и фольклорная традиция.
6. Развитие традиций плутовского романа во втором томе и крах негоции Чичикова.
7. Сюжет евангельской притчи о блудном сыне как архетипическая модель во втором томе «Мертвых душ».
8. Образ Муразова и традиции духовно-учительной литературы во втором томе.
9. Речь генерал-губернатора как программа спасения России и ее роль в идейно-художественном замысле второго тома.
10. Гоголевский замысел третьего тома поэмы и его художественная рецепция в романе В. Шарова «Возвращение в Египет».

Л и т е р а т у р а

Основная

Гольденберг А.Х. Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя. – 5-е изд. – М., 2014 [Раздел I, гл. 2; Раздел 2, гл. 2, 3.2, 3.3, 5]. – составить тезисный план.

Манн Ю.В. В поисках живой души: «Мертвые души». Писатель – критика – читатель. – М., 1987. Гл. XIII, XVII, XX. – URL: http://www.ahmerov.com/book_528.html – составить планы глав.

Дмитриева Е.Е. Сибирь, земля обетованная: от «Мертвых душ» Гоголя к «Возвращению в Египет» В. Шарова (европейский и библейский контексты) // Сибирско-французский диалог XVII-XX веков и литературное освоение Сибири. Материалы международного симпозиума. – М., 2016. – С. 86-105.

Дополнительная

Кривонос В.Ш. «Мертвые души» Гоголя. Пространство смысла. – Самара, 2012.

Виноградов И.А. Поэма «Мертвые души»: проблемы истолкования // Гоголевский вестник / под ред. В.А. Воропаева. – Вып. 1. – М., 2007. – С. 99-220.

Шаров В.А. Возвращение в Египет. Роман в письмах. – М., 2013. – URL: <http://www.rulit.me/books/vozvrashchenie-v-egipet-read-335598-1.html>.

ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ ПРОЕКТЫ

Одним из видов учебной деятельности студентов является подготовка индивидуальных или групповых исследовательских проектов, направленных на углубленное изучение творчества Н.В. Гоголя. В рамках проекта студентам предлагается продемонстрировать его место и роль в контексте русской и мировой литературы. Студенты могут написать статью или тезисы доклада с последующей презентацией и публичной защитой результатов проектной деятельности на семинарских занятиях и научных конференциях разных уровней.

Алгоритм работы над проектом

1. Выбор темы, организация проектной группы (в случае группового проекта).
2. Составление плана-проспекта проекта с указанием названия проекта, планируемых результатов, формата итогового продукта, распределения обязанностей.
3. Планирование хода работы над проектом (этапы ориентирования, планирования, сбора информации и ее обработки, реализации, оформления результатов, презентации, оценки и рефлексии).
4. Разработка проектного продукта (статья, тезисы доклада и др.).
5. Подготовка презентации проекта.

Примерная тематика исследовательских проектов

1. Гомеровский след в поэтике Гоголя.
2. «Слово о полку Игореве» в творчестве Гоголя.
3. Карнавальная традиция в творчестве Гоголя. Гоголь и Рабле.
4. Стернианская традиция в поэтике Гоголя.

5. Гоголь и Э.Т.А. Гофман. Романтическая ирония в поэтике писателя.
6. Гоголь и В. Скотт как создатели исторического романа романтической эпохи.
7. Концепт «душа» в поэтике В. Жуковского и Н. Гоголя: религиозные и романтические коннотации.
8. Гоголь и Карл Брюллов как «соавторы» комедии «Ревизор».
9. Онегинский подтекст в поэме Гоголя «Мертвые души».
10. Гоголевский текст в повести Ф. Достоевского «Бедные люди».
11. Гоголевские традиции в русской литературе абсурда. Гоголь и Хармс.
12. Гоголь и М. Булгаков.
13. Гоголь в творчестве В. Набокова.
14. Реинтерпретация творчества Гоголя в современной русской драматургии.
15. Принципы художественной реконструкции гоголевского замысла продолжения поэмы «Мертвые души» в романе В. Шарова «Возвращение в Египет».

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Анненкова Е.И. Гоголь и русское общество. – СПб., 2012.
- Бахтин М.М. Рабле и Гоголь // Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 1990. – С. 526-531.
- Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. 2-е изд., испр. и доп. – М., 2002.
- Воропаев В.А. Гоголь над страницами духовных книг. – М., 2002.
- Гоголь как явление мировой литературы. – М., 2003.
- Гольденберг А.Х. Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя. – М., 2014.
- Гончаров С.А. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. – СПб., 1997.
- Дмитриева Е.Е. Гоголь в западноевропейском контексте: между языками и культурами. – М., 2012.
- Джулиани Р. Рим в жизни и творчестве Гоголя, или Потерянный рай. – М., 2009.
- Кривонос В.Ш. Гоголь. Проблемы творчества и интерпретации. – Самара, 2009.
- Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М., 1980.
- Манн Ю.В. Постигая Гоголя. – М., 2005.
- Манн Ю.В. Творчество Гоголя: смысл и форма. – СПб., 2007.
- Софронова Л.А. Мифопоэтика раннего Гоголя. – СПб., 2010.
- Феномен Гоголя. – СПб., 2011.
- Шульц С.А. Поэма Гоголя «Мертвые души»: внутренний мир и литературно-философские контексты. – СПб., 2017.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Аввакум, протопоп	42
Аверинцев С.С.	49, 50, 88
Агапкина Т.А.	12, 15, 19, 23, 28, 30, 38, 39
Азбелев С.Н.	75
Альшванг А.А.	64, 74
Аксаков И.С.	29, 30
Аксаков С.Т.	54, 55, 57, 61
Аксакова О.С.	51, 54
Алексеевский М.Д.	26, 30, 37, 39
Алферов А.Д.	71, 74
Анна Иоанновна	71
Андреев М.Л.	80, 85
Анненкова Е.И.	49, 50, 58, 61, 88, 96, 100
Антоний Великий	46
Ариосто Л.	80, 85
Арнольди Л.И.	27, 30
Афанасий Критский	46
Афанасьев А.Н.	33, 39
Баадер Ф.К. фон	52
Байбурин А.К.	11, 18, 19
Баранович Л.	51
Барсов Н.Н.	60, 61
Барсуков Н.П.	60, 61
Барт Р.	4, 19
Бахтин М.М.	4, 7, 20, 22, 30, 41, 49, 50, 87, 88, 89, 92, 100
Белинский В.Г.	47, 48, 50, 92
Бетховен Л. ван	64, 65, 74
Блюхер Г.Л. фон	69
Богатырев П.Г.	14, 15, 20
Бодянский О.М.	54
Бомарше П.-О.	64

Бочаров С.Г.	93, 94
Боярдо М.	80
Брюллов К.	99
Булгаков М.А.	67, 99
Вайскопф М.	11, 20, 91, 94, 95, 100
Вебер Г.	65
Вацуро В.Э.	78, 82, 85
Виноградов В.В.	93
Виноградов И.А.	39, 61, 89, 90, 98
Виноградова Л.Н.	9, 12, 13, 15, 16, 20, 22, 23, 24, 30, 35, 38, 39
Виротайнен М.Н.	11, 12, 20, 92
Войводич Я.	37, 39
Воропаев В.А.	18, 39, 45, 50, 100
Вульпиус Х.К.	18, 76, 78, 79, 81–85
Геннеп А. ван	10, 20
Гете И.В.	64, 75, 78, 92
Гиппиус В.В.	7, 20
Гоголь В.А.	57
Гоголь М.И.	57
Гоголь О.В.	54
Гольденберг А.Х.	30, 33, 45, 50, 51, 61, 85, 88, 96, 97, 100
Гомер	98
Гончаров С.А.	15, 20, 44, 50, 100
Гофман Э.Т.А.	99
Григорович Д.В.	70–73, 75
Григорьев Ап.	59
Грихин В.А.	55, 67
Гуковский Г.А.	89, 91–93
Гуминский В.М.	61, 93
Гура А.В.	34, 37, 39, 91
Гусев В.Е.	74, 75
Даль В.И.	15, 20, 70, 75
Даниил, митрополит	41

Данте А.	29, 30, 40, 88
Денисов В.Д.	25, 30
Джонсон Б.	50
Джулиани Р.	76, 85, 100
Дилакторская О.Г.	94
Дмитриева Е.Е.	11, 20, 24, 30, 97, 100
Достоевский Ф.М.	50, 51, 72, 74, 75, 76, 86, 99
Евдокимова Л.В.	12, 20
Егоров И.В.	15, 20
Екатерина II	56
Еремина В.И.	8, 20
Есаулов И.А.	91, 93
Жирмунский В.М.	64, 75, 77, 85
Жуковский В.А.	49, 54, 88, 90
Звездин А.	91
Зеленин Д.К.	9, 20
Зеньковский В.В.	42, 47, 48, 50
Зинина М.В.	91
Злыднева Н.В.	37, 39
Зубов В.П.	59, 60, 61
Иван IV Грозный	42
Иваницкий А.И.	8, 20
Игнатий (Брянчанинов)	48, 50
Инокения Татиана (Спектор).....	46, 47, 48, 50
Иннокентий Херсонский	51–61
Иоанн Синайский (Лествичник)	46, 50
Караваджо	96
Карл Великий	79
Карпенко А.И.	14, 20
Кафка Ф.	93
Квитка-Основьяненко Г.Ф.	80
Киприан Карфагенский	52
Киреевский И. В.	53, 54, 60, 62

Козубовская Г.П.	37, 39
Колесов В.В.	50
Кони А.Ф.	70, 75
Кривонос В.Ш.	12, 20, 43, 50, 69, 75, 95, 96, 98, 100
Круглов Ю.Г.	18, 20
Кукольник Н.В.	54
Леванидов А.Я.	56
Левинтон Г.А.	11, 18, 19
Левкиевская Е.Е.	10, 20, 34, 39, 90
Лежава И.	90
Лихачев Д.С.	49, 50
Лотман Ю.М.	15, 20, 32, 39, 80, 81, 84, 85, 92, 100
Лысюк Н.А.	18, 21
Людовик XIV	63
Людовик XVI	64
Максимович М.А.	54
Мальшевский И.И.	53
Мальборо Д.Ч.	63
Манн Ю.В.	11, 17, 19, 21, 33, 39, 49, 50, 52, 62, 63, 76, 85, 92, 94–97, 100
Мария Антуанетта	63
Маркович В.М.	84, 85, 95
Массийон Ж.Б.	53
Матлин М.Г.	67
Мезина Г.М.	35
Мейер Г.А.	48, 50
Мельцель И.-Н.	64
Мережковский Д.С.	48, 89, 90
Минц З.Г.	15, 20
Михед П.В.	58
Морозов И.А.	14, 21
Набоков В.В.	99
Надеждин Н.И.	54

Назирова Р.Г.	83, 85
Наполеон I	67–70, 74, 79, 84
Нарежный В.Т.	80
Небольсин С.А.	67
Невская Л.Г.	15, 19
Некрылова А.Ф.	71, 72, 75
Ненарокова М.Р.	80, 85
Николова А.А.	80, 86
Нодье Ш.	80, 83
Овидий	92
Одоевский В.Ф.	65, 75
Павел, апостол	43, 52
Панченко А.А.	9, 21
Пиетро Миро	71
Плотникова А.А.	23, 30
Погодин М.П.	53, 54, 58–60
Пропп В.Я.	7, 21, 30
Пульчи Л.	80
Пушкин А.С.	7, 41, 47, 50, 51, 80, 85, 89, 95
Рабле Ф.	89, 98
Радклиф А.	77
Ровинский Д.	68, 75
Роулэндсон (Rowlandson) Т.	69
Розанов В.В.	47, 50
Сазонова Л.И.	51, 62
Сакович А.Г.	71, 75
Савушкина Н.И.	75
Саути Р.	88, 90
Свифт Д.	45, 50
Седакова О.А.	9, 21, 34, 36, 39
Сигал Н.А.	77, 85
Симонович-Ефимова Н.Я.	72, 75
Скотт В.	80, 99

Слепцова И.С.	14, 21
Слободская Н.И.	67
Смирнова Е.А.	16, 19, 21, 38, 39, 51, 62, 73, 75, 96
Смирнова-Россет А.О.	29
Снегирев И.М.	26, 28, 31, 54
Сологуб Ф.	12
Солянкина О.Н.	74, 75
Сомов О.М.	54, 80
Софронова Л.А.	7, 21, 35, 40, 100
Спикина Е.А.	35
Стендаль Ф.	77, 81, 85
Степанова Елисавета	58
Стерн Л.	45, 50, 98
Строганова М.В.	45, 50
Теребенев И.И.	69
Терещенко А.В.	28, 31
Тихомиров Б.Н.	74, 75
Тоичкина А.В.	74, 75
Толстая С.М.	9, 21, 22, 26, 31, 38, 40
Толстой А.П.	51
Толстой Л.Н.	51, 59, 67, 75, 86
Толстой Н.И.	22, 31
Топорков А.Л.	35, 40, 70, 75
Трофимов А.А.	10, 21
Тынянов Ю.Н.	42, 50
Тюпа В.И.	31, 32, 36, 37, 40
Ульянов Н.И.	94
Успенский Б.А.	16, 21, 34, 40
Фангер Д.	95
Фарино Е.	13, 21
Филарет Московский	51, 59
Филарет Киевский	54
Флоровский Г.В.	53, 62

Фомичев С.А.	91
Фонвизин Д.И.	41
Фрейденберг О.М.	19, 21
Хармс Д.	99
Хлодовский Р.И.	76, 85
Хомяков А.С.	54
Цшокке Х.	76, 78, 79
Цивьян Т.В.	32, 33, 40
Чекалов К.А.	77, 79, 82, 84, 85
Черепанова О.А.	10, 14, 21, 36, 40
Чижевский Д.	95
Чичеров В.И.	70, 76
Шангина И.И.	34, 40
Шаров В.А.	97–99
Шевырёв С.П.	53, 54
Шеллинг Ф.В.	52
Шиллер Ф.	78, 80
Шульц С.А.	81, 85, 100
Яворский С.	51
Языков Н.М.	51
Якубова Р.Х.	74, 76
Корр А.	63, 76
Rowlandson T.	69

Аркадий Хаимович ГОЛЬДЕНБЕРГ
ТВОРЧЕСТВО ГОГОЛЯ В МИФОЛОГИЧЕСКОМ
И ЛИТЕРАТУРНОМ КОНТЕКСТЕ

Учебное пособие

Издается в авторской редакции

Подписано к печати 26.06.19. Формат 60х84/16. Бум. офс.
Гарнитура Times. Уч.-изд. л. 6,7. Усл. печ. л. 6,2. Тираж 200 экз. Заказ .

Научное издательство ВГСПУ «Перемена»
Типография Научного издательства ВГСПУ «Перемена»
400066, Волгоград, пр. им. В. И. Ленина, 27