ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ

«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

на тему:

**Типология фантастического в «Петербургских повестях» Н. В. Гоголя**

основная образовательная программа бакалавриата по направлению подготовки 031000 «Филология»

Исполнитель:

Обучающийся 5 курса  
профиль "Русский язык и литература"  
заочной формы обучения

Кононова Полина Юрьевна

Научный руководитель:

к.ф.н., доц. Карпов Н. А.

Рецензент:

к.ф.н., доц. Григорьева Е.Н.

Санкт-Петербург

2018

Оглавление

[Введение](#_Toc506475106) 3

[***Глава 1. «Петербургские повести» в литературной критике и литературоведении*** ***6***](#_Toc515535811)

[*§ 1. Гоголь – реалист* ***6***](#_Toc515535812)

[*§ 2. Гоголь наследует традиции фантастики из литературы и фольклора (низовой культуры)* 10](#_Toc515535813)

[*§ 3. Интерпретация Гоголя с помощью психоанализа* 16](#_Toc515535814)

[*§ 4. Гоголь – христианский писатель* 18](#_Toc515535815)

[*§ 5. Гоголь – мастер гротеска* 23](#_Toc515535816)

[*§ 6. Гоголь не мотивирует фантастическое в своих произведениях* 25](#_Toc515535817)

[*§ 7. Обобщение точек зрения. Монография О.Г. Дилакторской о «Петербургских повестях»* 27](#_Toc515535818)

[***Глава 2. Фантастическое в «Петербургских повестях»***](#_Toc515535819)

[***Н. В. Гоголя*** ***29***](#_Toc515535820)

[*§ 1. Понимание фантастического в литературоведении и критике* 29](#_Toc515535821)

[*§ 2. Фантастическое в повести «Невский проспект»* 32](#_Toc515535822)

[*§ 3. Фантастическое в повести «Записки сумасшедшего»* 35](#_Toc515535823)

[*§ 4. Фантастическое в повести «Нос»* 44](#_Toc515535824)

[*§ 5. Фантастическое в повести «Портрет»* 49](#_Toc515535825)

[*§ 6. Фантастическое в повести «Шинель»* 53](#_Toc515535826)

[*§ 7. Фантастическое «Петербургских повестей»: итоговый синтез* 59](#_Toc515535827)

[***Заключение*** ***63***](#_Toc515535828)

[***Библиография*** ***66***](#_Toc515535829)

Введение

**Актуальность** темы дипломной работы «Типология фантастического в «Петербургских повестях» Н. В. Гоголя» обусловлена вниманием литературоведения к творчеству Гоголя как к одному из родоначальников отечественной фантастики.

**Цель работы** – понять особенности репрезентации и смысла фантастического начала в «Петербургских повестях» Н. В.  Гоголя, написанных в 1835–1842 гг.: «Невский проспект», «Нос», «Портрет», «Шинель» и «Записки сумасшедшего», которые «объединил и расположил в указанной последовательности сам Гоголь — в третьем томе своего первого собрания сочинений (1842 г.), придав им, таким образом, тот же характер цикла, что «Вечерам» и «Миргороду»[[1]](#footnote-1), но не дав заглавия «Петербургские повести».

Наиболее авторитетным законченным академическим изданием является собрание сочинений Гоголя в 14 томах, выходившее в издательстве АН СССР в 1937–1952 (Т. III: С. 7–75;77–137;139–174;191–214), где все повести находятся в третьем томе, поэтому мы будем ссылаться на него[[2]](#footnote-2).

«Петербургские повести» являются **материалом** дипломной работы. В этот цикл также часто включаются «Коляска» и «Рим», но даже то, что сам автор поместил их в один том с вышеназванными, не позволяет этим произведениям до конца считаться «петербургскими», так как действие одного из них происходит в провинциальном городке Б., а другого – в Риме. В. М. Маркович аргументирует объединение именно пяти повестей в цикл, исключая две последние, следующим образом: «…пять разновременных и как будто бы вполне самостоятельных произведений связывает действительно очень многое – и сквозные темы, и ассоциативные переклички, и общность возникающих в них проблем, и родство стилистических принципов, и единство сложного, но при всем том, несомненно, целостного авторского взгляда»[[3]](#footnote-3).

О. Г. Дилакторская мотивирует изучение именно пяти повестей так: «Коляска» и «Рим» «лишены такой концептуальной фантастики»[[4]](#footnote-4), как остальные повести, и эти два произведения призваны лишь оттенять их – первая, показывая общность абсурда в Петербурге и в провинции, вторая – по контрасту. «Нос» же создавался почти одновременно (1835 г.) с тремя повестями для «Арабесок» [«Невский проспект», «Портрет» и «Записки сумасшедшего» – *П.К*.] и он близок им по хронотопу, но отличается анекдотичностью сюжета, так как отталкивание от творческих принципов Гофмана в нем доведено уже до пределов пародии (Т. III: С. 638–639). «Портрет» же в сравнении с текстом варианта из «Арабесок» в первом томе собрания сочинений заменен автором новой редакцией, незадолго до этого напечатанной в «Современнике» 1842, кн. 3»[[5]](#footnote-5).

Каждая из «Петербургских повестей» имеет общие с другими мотивы, такие, как тема экзистенциального зла, эксплицитно выраженная фантастическими мотивами, тема художника в мире дельцов, тема завораживающей власти мистического и обманчивого города над человеком – в том числе маленьким человеком – и многие другие. Как полагает, в частности, О. Кравченко, «... носителем циклообразующего принципа, архитектонической формой, обеспечивающей единство цикла, является фантастическое»[[6]](#footnote-6).

В число **задач** дипломной работы входит необходимость как классифицировать уже существующие в науке подходы к фантастическому началу в «Петербургских повестях», так и определить, как это начало выражено в каждой из них, найти сходства и различия между повестями в этом отношении.

В работе используются **методы** структурного анализа, сравнительно-исторический и сравнительно-типологический методы, а также мотивный анализ, так как комплексность темы подразумевает комплексную методологию. Что касается **структуры** дипломной работы, то она состоит из введения, двух глав, заключения и библиографии. В первой главе рассматриваются различные подходы к фантастическому в критической и научной литературе о «Повестях» от 30-х годов девятнадцатого столетия до наших дней. Различные подходы к фантастическому у Гоголя отражают определенные тенденции в исследовании его сочинений. Во второй главе сначала рассматриваются работы, посвященные определению фантастического, а затем материалы и выводы первой главы в аспекте этого определения применяются непосредственно к текстам «Петербургских повестей» Гоголя, что позволяет классифицировать и систематизировать проявления фантастического в них, синтезируя различные точки зрения на истоки и смысл фантастики в этих повестях. В итоге нами выдвигается гипотеза о многоаспектности фантастического в «Петербургских повестях» Гоголя.

* 1. ***Глава 1. «Петербургские повести» в литературной критике и литературоведении***
     1. *§ 1. Гоголь – реалист*

Приведем определение из «Краткой литературной энциклопедии», гласящее, что реализм – это «художественный метод, согласно которому задача литературы и искусства состоит в изображении жизни как она есть в образах, соответствующих явлениям самой жизни, создаваемых посредством приемов типизации фактов действительности»[[7]](#footnote-7).

Этот подход к творчеству Гоголя возник как раз потому, что современная автору критика мало интересовалась фантастическим элементом. Например, Белинский считал, что «”Портрет“ есть неудачная попытка г. Гоголя в фантастическом роде. Здесь его талант падает, но он и в самом падении остается талантом. Первой части этой повести невозможно читать без увлечения; даже, в самом деле, есть что-то ужасное, роковое, фантастическое в этом, таинственном портрете, есть какая-то непобедимая прелесть, которая заставляет вас насильно смотреть на него, хотя вам это и страшно. <…>. Но вторая ее часть решительно ничего не стоит; в ней совсем не видно г. Гоголя. <…> Вообще надо сказать, фантастическое как-то не совсем дается г. Гоголю»[[8]](#footnote-8). Этот отзыв Белинского очевидным образом демонстрирует тяготение критика к реалистической эстетике. «Записки сумасшедшего» же Белинский определил как: «уродливый гротеск, странную, прихотливую грезу художника[[9]](#footnote-9).

A. A. Григорьев «называл «Нос» «оригинальнейшим и причудливейшим произведением, где все фантастично и вместе с тем все в высшей степени поэтическая правда»[[10]](#footnote-10).

В статье И. Ф. Анненского, помещенной в «Книге отражений» – «О формах фантастического у Гоголя», фантастическое начало в текстах писателя психологически отрицается, потому что «творчество раскрывает … по преимуществу душевный мир, а в этом мире фантастического, сверхъестественного в настоящем смысле слова – нет»[[11]](#footnote-11).

Отношения между реальным и фантастическим, по мнению Анненского, могут быть двух типов – наивным (фольклор) и условным (литература). Следовательно, в литературе, у Гоголя в том числе, фантастическое условно и служит определенной художественной задаче. Множество личин Носа Анненский называет «превращениями»[[12]](#footnote-12), а о «Шинели» пишет, что «Гоголь начертил этот фантастический конец на фоне молвы и слухов, возникших по поводу рассказа о несчастном чиновнике и плачевной судьбе, – фантастическая форма как бы смягчена этим» для того, чтобы читатель ощущал «чувство *несправедливости*». Что же до конца повести, он, согласно критику, исключительно важен: «неожиданность момента придали ему тот карательный характер, который и обусловил собою собственно появление фантастического в повести «Шинель»[[13]](#footnote-13).

Наиболее распространено представление о Гоголе как о реалисте было в советском литературоведении. Так, например, Александр Воронский в 1934 создал книгу о Гоголе в серии ЖЗЛ («Жизнь Замечательных Людей»), где в главе «Петербургские повести», подробно анализировал фантастическое и религиозное в повести «Портрет»: в первой редакции, по мнению критика, мотивация поступков героев и смысл повести были более мистическими, а затем стали более реалистическими, но автор усилил обращение к внутреннему положительному идеалу. Пишет он и о повести «Нос»: «фантастическая повесть о сбежавшем носе вполне укладывается в основную тематику Гоголя и органически связана с его остальными петербургскими повестями»[[14]](#footnote-14). Воронский называет Гоголя первым русским урбанистом, т.е. певцом города, говорит о его «вещественных заглавиях». Таким образом, подчеркивается связь фантастики и хронотопа в творчестве исследуемого автора.

Г. А. Гуковский включил в книгу «Реализм Гоголя» (1959) главу «Петербургские повести», в которой нас наиболее интересует раздел «Фантастический элемент. «Нос»». По мнению Гуковского, в «Петербургских повестях» фантастическое «индивидуально и неожиданно», «дано и описано как нечто совершенно невероятное» и при этом «также приравнено к обычному быту людей, который предстает как столь же невероятный, нелепый, так сказать «фантастический».[[15]](#footnote-15) Ученый настаивает на генерализации фантастического в этих текстах – в Петербурге фантастично все. Исследователь также отрицает возможность трактовать гоголевскую фантастику как романтическую, так как «для романтиков фантастическое — это в принципе непременно нечто более высокое, прекрасное, чем обыденное; для Гоголя фантастическое – это суть самого обыденного. Значит, для романтиков фантастическое (мечта!) предстоит как благо, для Гоголя – как зло, как суть зла»[[16]](#footnote-16),– что помогает ученому в нравственной трактовке «Петербургских повестей».

С. И. Машинский в книге «Художественный мир Гоголя» (1979) считает, что история с пропажей и возвращением носа показана как совершенно бытовая, без всякой иррациональности: «сочетание фантастического происшествия и реально-бытовых подробностей в описании жизни чиновного Петербурга выражает одну из приметных граней поэтики Гоголя»[[17]](#footnote-17). Его точку зрения на Гоголя как на бытописателя развивает Г. П. Макогоненко в книге «Гоголь и Пушкин» (1985). Однако, пытаясь понять роль ирреальных мотивов в «Петербургских повестях», он определяет фантастику у Гоголя, в частности, в «Шинели», как то, что позволяло «писать не о реалистических событиях, но воссоздавать условный, по слухам рождающийся мир, в котором и действовал мертвец, снимающий шинели с чиновников»[[18]](#footnote-18).

Структуралист Ю. М. Лотман в статье «Художественное пространство в прозе Гоголя»[[19]](#footnote-19) предполагает два источника фантастики писателя: хаотический быт и фантастику космических сил. Чиновническая рутина и чиновнические страхи представлены, следовательно, как нечто неестественное, а точнее даже, сверхъестественное, потустороннее.

Эту концепцию в наши дни продолжает развивать С. Ф. Мусиенко в статье «Сатирический эффект “Набросков углем” Г. Сенкевича в свете традиций Н. В. Гоголя» (2012): он считает, что тот отражает правду жизни, но используя элементы и приемы фантастики, которая усиливает эффект фантасмагорической реальности. Серия таких «частных» случаев, имеющих порой комическую окраску, приобретает характер зловещий, гротескно-драматический, поскольку является показателем системы, социального уклада жизни страны, которая не защищает, а угнетает, а порой и уничтожает человека»[[20]](#footnote-20).

Таким образом, можно сделать вывод, что стремление ученых видеть в Гоголе художника реалистического плана часто было вызвано их убеждениями (или же требованиями «сверху») в том, что лучшая литература – реалистическая, однако сами подходы к понятию реализма могли разниться. Следовательно, ответ на вопрос, является ли Гоголь художником реалистического плана, заключается в том, как понимать термин «реализм» и что считать «типическим».

* + 1. *§ 2. Гоголь наследует традиции фантастики из литературы и фольклора (низовой культуры)*

Отдельно рассматривается гоголеведами вопрос о литературных влияниях. Для представителей этой точки зрения скорее важен источник фантастического у Гоголя, нежели то, как оно функционирует у писателя.

Так, например, В. В. Ермилов в работе «Гений Гоголя»[[21]](#footnote-21) находит в «Носе» и «Невском проспекте» пародийную перекличку с фантастикой «гофманиады», которую считает «шутливым снижением гротескной поэтики романтизма»[[22]](#footnote-22). Следовательно, источник фантастического у Гоголя имеет западное происхождение. Исследователь считает, что, завершая «Нос» шуткой, Гоголь позволяет воспринимать повесть как каприз фантазии.

В. А. Кулешов в книге «Литературные связи России и Западной Европы в

XIX в.» (1977) описывает сходства и различия поэтики Гоголя и Гофмана. Главная общность – идейная: любовь к «маленькому человеку». Другие – на уровне используемых литературных приемов – форма диалогического произведения и гротеск. Этим авторам свойственен комический алогизм, то есть логическая неправильность, принимающая вид правильности; сюжеты обоих строятся на анекдоте. Различия же в том, что идеалы Гофмана, по мнению Кулешова, более фантастические, а Гоголь искал их в реальности. Гофман относился к персонажам — энтузиастам-чудакам (Бальтазар, Ансельм) с иронической симпатией, а Гоголь всерьез беспощадно критиковал действительность, поскольку охватывал ее глубже и всесторонне, изображая мир пошлости, и его ирония острее.

Как и В. А. Кулешову, Г. А. Козлова (2011) отмечает, что важнейшее отличие между русским и немецким писателем также находится в плане идейной подоплеки: фантастика у Гофмана связана с философскими идеями XVIII – XIX вв. и романтической иронией, а у Гоголя – с христианским (православным) мировоззрением и фольклорными традициями России и Малороссии. Гофман уводит читателя в мир духа – как правило, иллюзорный, утопический. Гоголь одухотворяет фольклор и фантастику православной соборностью и пишет о моральной ответственности человека, особенно творческого, за содеянное; ярчайший пример – «Портрет». Русскому писателю не свойственны западные романтическая ирония и мечта, томление, но основой и сатиры, и фантастики является разоблачение пошлости, противопоставление ее духовности[[23]](#footnote-23).

А. И. Иваницкий в статье «Гоголь и Гофман»[[24]](#footnote-24) находит в творчестве этих часто сопоставляемых авторов «злой принцип» и «беспорядок природы»[[25]](#footnote-25), возникший из-за «утраты «маленьким человеком» имперского парадиза».

Дина Хапаева в работе 2009 года рассматривает фантастическое во всех «Петербургских повестях» как кошмар (т.е. нечто пугающее), подробно анализируя генезис, смысл и выражение этой поэтики в каждой из повестей, сопоставляя кошмар как элемент готической эстетики с общей эволюцией творчества Гоголя и понимания им власти слова: «Творчество Гоголя было значимым этапом на пути постепенного формирования “жанра ужасов”, превращения кошмара из литературного эксперимента в культурную норму и в культурную форму»[[26]](#footnote-26). При этом «Шинель» определяется как «апофеоз абсурда, дверь, распахнутая прямо в кошмар»[[27]](#footnote-27). Отмечается, что «противопоставление абсурда печатного слова и его неизменной власти над публикой проходит, по крайней мере, через три повести — «Портрет», «Нос», «Записки ­сумасшедшего», в каждой из которых абсурд, о котором пишут газеты, рассматривается героями как подлинная реальность»[[28]](#footnote-28).

О влиянии романтизма, особенно его немецкого варианта, на Гоголя, пишет и

А. Х. Гольденберг в книге «Архетипы в поэтике Н. В. Гоголя» (2-е изд. – 2012): «Травестия романтической темы мистического брака присутствует в сюжете “Шинели”»[[29]](#footnote-29). В этом же произведении и в «Записках ­сумасшедшего» ученый находит трагическую интерпретацию сюжета о блудном сыне, а в «Носе» — травестийную [[30]](#footnote-30).

Л. В. Карасев в монографии 2012 года «Гоголь в тексте», рассматривая повесть «Шинель» в онтологическом аспекте, сравнивает ее с «Шагреневой кожей» Бальзака, называя одежду чиновника его символическим эквивалентом. Однако у Гоголя связь между персонажем и предметом глубже: шинель является полноправным героем произведения, сопоставляясь то с женой, то с ребенком, и поэтому отражена в названии повести[[31]](#footnote-31). Ее кража показывает, что шинель продолжает жить самостоятельной жизнью, но, по мнению ученого, это лишь иллюзорное решение онтологического вопроса, подобное тому, которое присутствует и в «Портрете». Изменение финала повести – исчезновение не изображения (как в первой редакции, что значило бы исчезновение «вложенного в него витального смысла»[[32]](#footnote-32)), а именно портрета показывает, что «жизнь» картины каким-то образом продолжается. Нос как ожившая часть тела, метонимия, посещает церковь, символизируя убежавшую от тления плоть[[33]](#footnote-33). Также важно, что Нос расположен в середине лица и обнаружен в середине хлеба – здесь показано стремление автора к мотиву центра. В этой же повести мотив еды играет сюжетообразующую роль (43) – Нос едет в Ригу, и именно в этом городе начинается «путь» хлеба, которым Нос оказывается «съеден» (48). Кстати, творчество Гоголя во многом трактуется Л.В. Карасевым как литературное отображение процесса поедания, включая использование выражения «есть глазами».

Для многих исследователей характерно стремление представить Гоголя как писателя, наследующего в высокой литературе элементы низовой культуры[[34]](#footnote-34): фольклорные источники (например, лубок), анекдоты и даже слухи. Согласно такой позиции, фантастика – элемент народного, традиционного сознания.

В сборнике «Поэтика» (Пг. 1919) впервые издана знаменитая статья Эйхенбаума «Как сделана «Шинель» Гоголя», где ученый предлагает воспринимать события, описанные в начале повести, как «художественный прием, превращающий комическую новеллу в гротеск и подготовляющий “фантастическую” концовку»[[35]](#footnote-35). Кроме того, ученый применяет к данной повести определение «фантастический» как гиперболизирующее прилагательное: «фантастически ограниченный, замкнутый состав дум, чувств и желаний» жанра анекдота становится основой повести, «сделанной» с помощью приема гротеска и сказовой стилизации. Основным здесь является понимание фантастического начала как литературного приема, как начала, скорее, структурного, чем смыслового. Кроме того, Эйхенбаум, использовавший формальный подход, первый говорит о происхождении гоголевской фантастики из так называемых «низовых» жанров.

А. Белый, написавший книгу «Мастерство Гоголя»[[36]](#footnote-36), видит фантастическое в повестях так: «Невский дан в принципах кукольного театра»[[37]](#footnote-37); он проводит параллели между украинскими и петербургскими героями Гоголя: «точно на пути из Диканьки в столицу переродился в чиновника “чорт”; в “Ночи перед Рождеством” у него еще задняя часть — чиновничья; в петербургских повестях он — стал чиновником: с головы до ног; богомаз Вакула — художником Чартковым (Чертков — в другой редакции); перерожденный в чиновника “чорт” побеждает и чорта, и художника»[[38]](#footnote-38). Фантастическое – в постоянных превращениях, а не только в связи с типичным носителем «нечистой силы». Белый отмечает и «народное» происхождение таких сюжетов (кукольный театр, фольклор и быт Украины), и христианско-нравственный аспект (мотив «чорта» как носителя зла). В итоге исследователь рассматривает фантастическое у Гоголя с разных сторон, определяет его по-разному, поэтому данная работа особенно важна для нас.

В. В. Зеньковский в монографии «Н. В. Гоголь» продолжает идеи фольклорного происхождения некоторых мотивов «Повестей»: «фантастика всюду была к услугам Гоголя — не говоря уже о народных легендах. В “Портрете”, “Шинели”, “Невском проспекте” … — всюду фантастика»[[39]](#footnote-39).

Наконец, Б. А. Успенский в статье «Время в гоголевском “Носе”»[[40]](#footnote-40) отмечает, что, несмотря на явную противопоставленность украинских и петербургских повестей, последние тоже могут содержать образы народной мифологии: «фантастика в “Петербургских повестях” совсем не всегда принимает гофманианские формы, она может иметь фольклорный характер»[[41]](#footnote-41). Данный тезис ученый берется доказать на примере времени как сюжетомотивирующего фактора в повести «Нос». В ней мотив антропофагии – возможности съедения носа в хлебе – усугубляется тем, что это «могло произойти в Великий пост, да еще на двунадесятый праздник»[[42]](#footnote-42). Исследователь представляет работу над повестью в виде таблицы, которая показывает, как писатель менял даты утраты и обретения героем части тела, давшей название произведению[[43]](#footnote-43).

Таким образом, даже указывая на важность фольклорных источников при создании «Петербургских повестей» Гоголя, исследователи, выдвигающие этот тезис, обычно включают его в более широкую трактовку роли фантастического начала, поскольку хороший ученый обычно стремится к комплексной, многоаспектной интерпретации текста.

* + 1. *§ 3. Интерпретация Гоголя с помощью психоанализа*

С развитием психоанализа и увлечения им среди литературоведов связано понимание фантастики у Гоголя как психологических комплексов непрямой репрезентации.

Пионер отечественного психоанализа И. Ермаков в «Очерках по анализу творчества Н. В. Гоголя» (1924)[[44]](#footnote-44) придерживается фрейдистской интерпретации фантастических (и любых) мотивов этого писателя и на основании одного из писем Гоголя приходит к выводу о первоначальном заглавии повести «Нос» как «Сон», о замаскированной в нем теме сна: все ее события, согласно Ермакову, могли произойти во сне Ковалева в ночь с 25 на 26 марта, так как «длительность» сюжета повести (около двух недель) примерно равна разнице в днях между новым и старым стилем календарей, и это позволяет соединить мотивы сна и времени.

Фрейдистская интерпретация темы Носа, связывающая его с половым органом мужчины (что, как способ обойти табу, закономерно и для фольклора) приводит позже к смелым выводам, подобно заключениям Саймона Карлинского в книге «Сексуальный лабиринт Николая Гоголя», впервые вышедшей на английском языке под названием “The sexual labyrinth of Nikolai Gogol” в 1976 году. Ученый считает писателя представителем нетрадиционной ориентации, которую он был вынужден скрывать в жизни, но которая, тем не менее, «прорывалась» через страх женитьбы и внимание к мужскому началу в его текстах.

Также тяготение к психоаналитической точке зрения на творчество Н. В. Гоголя проявляется в подходе Марии Рыбаковой: «творческий опыт Гоголя актуален … прежде всего тем, что Гоголь активно ввел в русскую литературу тему фантастического», причем «что Гоголь взял у Гофмана, что слышал на родине от крестьян, что целиком и полностью плод его воображения — в конечном счете не так уж и важно. Важны интерес и внимание Гоголя к пугающей сфере бессознательного, где переплетаются запретное, порой кровосмесительное, половое влечение и страх смерти (во многом Гоголь предвосхитил сюрреалистов и Фрейда» (к которому обращается также И. Ермаков). И то, «как мастерски Гоголь показывает обманчивость и текучесть того, что мы называем реальным миром»[[45]](#footnote-45).

* + 1. *§ 4. Гоголь – христианский писатель*

Внимание критиков и исследователей к фантастическому элементу у Гоголя как способу репрезентации христианских взглядов писателя началось не с выявления положительных идеалов в его творчестве, а скорее с констатации факта «христианской сатиры» – насмешек над демоническим началом как над слабым противником всесильного Господа. По мнению Д.С. Мережковского, как раз достоинством Гоголя является то, что он выразил мистическую субстанцию фантастического зла, воплощенного в художественной реальности, им созданной, в образе черта: «В религиозном понимании Гоголя чорт есть мистическая сущность и реальное существо, в котором сосредоточилось отрицание Бога, вечное зло...»[[46]](#footnote-46), «вечная пошлость»[[47]](#footnote-47). То есть непреходящее зло, внедряющееся в человеческую жизнь так плотно, что неискоренимо: «... явление безусловного, вечного и всемирного зла; – пошлость…»[[48]](#footnote-48).

В 1959 году Н. Ульянов в статье «Арабеск или апокалипсис?»[[49]](#footnote-49), анализируя «Нос», мотивирует избрание Благовещенья как начала действия повести в апокалиптическом понимании, а гротеск Гоголя определяет как сочетание комического и демонического начал, возводя этот прием к средневековым мираклям – пьесам городского театра. Таким образом, точка зрения Ульянова на фантастическое у Гоголя синтетична: это одновременно и особенность, происходящая из западноевропейской и народной культур, и гротеск как прием (таким образом углубляются идеи Эйхенбаума и вместе с тем Мережковского).

Тенденция искать религиозные мотивы в «Петербургских повестях» не была развита в советском гоголеведении, но существовала в зарубежном. В. Кошмаль, например, проводит сопоставление мотивов и образов повести Гоголя «Портрет» и жития святого Алипия-иконописца из Киево-Печерского патерика: между этими произведениями существует интертекстуальная параллель[[50]](#footnote-50). В публикации «“Портрет” Гоголя как легенда о дьявольской иконе» (1984) немецкий литературовед исследует, в первую очередь, содержательную структуру «Портрета»: Кошмаль показывает, что повесть «Портрет» состоит из различных трансформаций повествовательного центрального звена, «праистории», которая, в свою очередь, восходит к житию святого Алипия. Кроме того, автор публикации устанавливает интертекстуальные связи «мотивов фантастики» повести с определенными мотивами русских православных житий и описаний икон (мотив обновляющегося образа, неожиданное исчезновение и чудесное появление иконы, мотив несгораемой иконы), и, хотя в повести «Портрет» все эти мотивы связаны со злом, с демоническим портретом[[51]](#footnote-51), Гоголь показан как христианский писатель – именно потому что евангельские идеалы представляют собой положительный полюс по отношению к тому бесовскому, то есть отрицательному, что представлено в повести на событийном уровне.

В постсоветское время интерпретация Гоголя как христианского писателя стала одной из самых распространенных точек зрения. В. В. Лепахин в главе из капитального исследования об иконе в русской художественной литературе так сравнивает две редакции повести «Портрет» в аспекте присутствия фантастики: «Во втором варианте произведения Гоголь приглушил некоторые фантастические мотивы, затушевал демоническую подоплеку некоторых эпизодов. Но, с другой стороны, некоторые фантастические мотивы усилены. Чего стоит только кошмарный сон Чарткова, от которого герой трижды “просыпается”»[[52]](#footnote-52). Этот ученый, много занимавшийся проблемами соотношения религиозного искусства и светской литературы, проводит параллель между судьбами самого Гоголя и иконописца из этой повести и рассматривает творчество автора «Петербургских повестей» как сочинения литератора, желающего показать христианский идеал в искусстве.

А. Г. Макурина в статье «Эволюция демонологического образа в повести

Н. В. Гоголя “Нос”»[[53]](#footnote-53) выявляет демонологические образы как «непременный атрибут художественного мира Н.В. Гоголя»[[54]](#footnote-54). По мнению исследовательницы и ее предшественников, «автор повести неоднократно подчеркивает эквивалентность фантастического персонажа (т.е. Носа) и образа Антихриста»[[55]](#footnote-55). Нос появляется в день Благовещенья, возможность утраты носа связана с дурной болезнью, «дыховная» часть тела не может преобразиться в духовную, это не сам Антихрист, а проекция на него, реализующаяся в персонаже. Таким образом, исследовательница находится в русле христианской интерпретации Гоголя.

М. С. Черниговская в кандидатской диссертации «Риторический текст в “Петербургских повестях” Н.В. Гоголя» (Улан-Удэ, 2008) определяет фантастическое в этих текстах как «нарушение гармонического христианского идеала», позволяющее «обнаружить абсурдность, “неправильность” существующего мира, похожего больше на страшный сон, некую фантасмагорию»[[56]](#footnote-56), связывая тоже, пусть косвенно, Гоголя и христианское мировоззрение.

Л. В. Карасев в монографии «Гоголь в тексте» (2012) также находит в «Петербургских повестях» примеры сочувствующего, сострадающего взгляда писателя-христианина[[57]](#footnote-57). И В. М. Гуминский в статье «Гоголь и «Лествица» прп. Иоанна Синайского» (2015) пишет о влиянии этого произведения на «Портрет» в образе художника-монаха[[58]](#footnote-58). М. Вайскопф рассматривает ожившую икону Богоматери из рассказа Павла Сумарокова «Белый человек, или невольное суеверие» (1831) как один из источников того же «Портрета»[[59]](#footnote-59).

К данному направлению трактовки можно отнести и работу Е. Е. Дмитриевой «Гоголь между языками и культурами» — не только в связи с изучением в одной из глав взаимоотношений писателя с католичеством и православием, но и в связи с анализом фантастического в творчестве Н. В. Гоголя в главе «Экфрасис у Гоголя и дискуссия о границах живописи и поэзии в европейской эстетике второй половины XVIII века». Е. Е. Дмитриева показывает, что ранжирование оценки в «Портрете» художников эпохи Возрождения (Рафаэль выше Корреджо) происходит с учетом не эстетических, а этических характеристик творчества, причем то, что изображает любую иллюзию, считается Гоголем лживым и осуждается[[60]](#footnote-60). Исследовательница считает, что так писатель предупреждает о духовной опасности превратиться в модного художника[[61]](#footnote-61), и одновременно показывает, как с помощью экфрасиса (описания произведения искусства) Гоголь иронизирует над лубком [[62]](#footnote-62).

Таким образом, точка зрения «Гоголь – христианский писатель» связана и с интерпретацией фантастического у Гоголя как литературного проявления изначально фольклорных мотивов, в том числе и с изображением демонического начала в фольклоре.

Смех служил для писателя, по мысли исследователей, средством борьбы с дьяволом, так как после принятия христианства в Европе и на Руси злое начало в народном творчестве «закрепляется» за нечистым духом[[63]](#footnote-63). Но и само это начало, и борьба с ним «воплощались» с привлечением средств художественной фантастики.

***§ 5. Гоголь – мастер гротеска***

Еще один характерный взгляд на фантастическое у Гоголя заключается в том, что основой его является гротеск, т.е. делается акцент на технику введения фантастического.

В. В. Виноградов в работе «Натуралистический гротеск: (Сюжет и композиция повести Гоголя “Нос”)»[[64]](#footnote-64) возводит источник этой повести к «Тристраму Шенди» Стерна, который мог быть известен Гоголю, а также к рассказам о приключениях носачей[[65]](#footnote-65) и «панегирикам о носе»[[66]](#footnote-66). Отчасти следуя мнению Эйхенбаума относительно сущности фантастического, ученый пишет, что «Гоголь строил мир “фантастической чепухи” путем художественного развития “новой логики вещей”, которая извлекалась им из форм разговорно-бытового, часто “внелитературного” языка»[[67]](#footnote-67).

В свою очередь, В. Набоков также оценивает «Шинель» в духе Эйхенбаума, так говоря о языке повести: «бормотание, бормотание, лирический всплеск, бормотание, лирический всплеск, бормотание, лирический всплеск, бормотание, фантастическая кульминация, бормотание, бормотание и возвращение в хаос, из которого все возникло. На этом сверхвысоком уровне искусства литература, конечно, не занимается оплакиванием судьбы обездоленного человека или проклятиями в адрес власть имущих. Она обращена к тем тайным глубинам человеческой души, где проходят тени других миров, как тени безымянных и беззвучных кораблей»[[68]](#footnote-68). Т.е. фантастическое находится скорее на уровне не сюжета, а языка, приема.

Н. Л. Степанов в книге «Н. В. Гоголь: Творческий путь» говорит, наоборот, не о языковом, а о сюжетном уровне, в том числе о попытках Гоголя «схватить общее выражение Петербурга» о призрачности, химеричности этого города, находя в «Портрете» тему разоблачения иллюзий. А в «Носе», по мнению этого ученого, «типичность <…> подчеркнута заострением гротескно-фантастического “необычайного происшествия”»[[69]](#footnote-69). Ученый определяет метод Гоголя как «гротескную фантастику»[[70]](#footnote-70), называя ее также сатирическим гротеском (что сближает его позицию с первой рассмотренной нами точкой зрения), определяя движение повести как «алогизм событий»[[71]](#footnote-71) и, таким образом, присоединяясь к взгляду на гоголевскую фантастику как на прием.

М. И. Шлаин в «Характере гротеска у Гоголя»[[72]](#footnote-72) считает гротеск алогизмом, то есть приемом сочетания в «Петербургских повестях» нереального и реального, порождающего страшный мир, где нет причинно-следственных связей, и потому герои принципиально беззащитны перед лицом судьбы.

Таким образом, гротеск порожден алогичной картиной мира, а точка зрения на фантастическое у Гоголя в этом ключе обосновывается анализом прежде всего логики и языка текста.

* + 1. *§ 6. Гоголь не мотивирует фантастическое в своих произведениях*

В позднесоветское время возникла точка зрения, что Гоголь никак не поясняет фантастическое в своих произведениях. Ю. В. Манн в «Истории всемирной литературы» пишет о «Носе» как фантастической повести следующее: «Развивая систему завуалированной фантастики, Гоголь осуществлял общеевропейскую и даже более широкую, чем европейскую (если вспомнить о фантастике Вашингтона Ирвинга и Эдгара По), тенденцию художественного развития»[[73]](#footnote-73).

В «Поэтике Гоголя» главная идея Манна – это концепция «снятия носителя фантастики»: сохранение иррационального, которое не мотивировано ни воображением, ни бытом (то есть реальным)[[74]](#footnote-74). В книге «Творчество Гоголя. Смысл и форма» (2007) ученый конкретизирует свои идеи, говоря, что «в своих исканиях в области фантастики Гоголь развивает… принцип параллелизма фантастического и реального»[[75]](#footnote-75), при этом «снятие носителя фантастики» – это значит, что в тексте отсутствует «персонифицированное воплощение ирреальной силы»,[[76]](#footnote-76) но сама фантастичность остается: просто за нее никто и ничто не отвечает, она лежит в самом сюжете и языке, выстроенных по принципу алогизма. Согласно Ю. В. Манну, в творчестве Гоголя три этапа развития фантастического: вначале носитель отнесен в прошлое (украинские повести), затем в ходе пародирования поэтики романтизма происходит «снятие носителя фантастики» (этап «Петербургских повестей»), и, наконец, в позднем творчестве фантастична сама действительность, точнее, то, как она изображена в деталях и речевой характеристике персонажей[[77]](#footnote-77).

В. М. Маркович в книге «Петербургские повести Н. В. Гоголя»[[78]](#footnote-78) находит в повестях «много примет фактической достоверности»[[79]](#footnote-79), так как классик русской литературы писал по собственному опыту, и адреса героев и места действия — близки реальным гоголевским адресам, но эта реальность склонна деформироваться. Он так же, как и Манн, считает, что в «Носе» «задолго до конца снимаются все оправдательные мотивировки изображаемых в ней невероятных происшествий»[[80]](#footnote-80).

В работе «Дыхание фантазии», которую в теоретическом аспекте мы еще рассмотрим во второй главе, В. М. Маркович пишет о Гоголе так: «...границы, разделяющие фантастическое и действительное, и у Гоголя оказываются размытыми. Но исчезают они не так, как у Пушкина: создается гротескный мир, где нарушение привычных для читательского взгляда связей, форм, закономерностей призвано сделать зримой глубинную сущность изображаемого»[[81]](#footnote-81). А сущность эта – всеобщий абсурд, и это – свойство реальности, которое, увы, никак не меняет столкнувшегося с ней «среднего человека»[[82]](#footnote-82).

* + 1. *§ 7. Обобщение точек зрения. Монография О. Г. Дилакторской о «Петербургских повестях»*

Как мы видим, рассмотрение гоголевской фантастики фактически выстраивается через ряд оппозиций: «реалист / не-реалист»; «христианский писатель (акцент на содержании) / интерес к структурным приемам» (акцент на формальной стороне текстов) – при этом в большинстве работ фантастика Гоголя рассматривается с разных аспектов. О. Г. Дилакторская в статье, опубликованной в 1984 в журнале «Русская литература»[[83]](#footnote-83), подводит итоги изучения фантастики в творчестве Н. В. Гоголя ее предшественниками: «Во-первых, установлен широкий литературный контекст мотивов повести [“Нос” – П.К.], являющихся своеобразным художественным откликом на “злободневные разговоры и бойкие литературные темы”. Во-вторых, определен предмет приложения фантастики — социальность, ее метод — реалистический, ее функция — сатирическая. В-третьих, положено начало изучению поэтики фантастического, обращено внимание на “принципиальное изменение, которое потерпела традиция”: Гоголь продемонстрировал в “Носе” переосмысление романтической фантастики, ее художественных приемов в целом, открыто их пародируя»[[84]](#footnote-84).

Таким образом, фантастика у Гоголя понимается О. Г. Дилакторской с учетом всех существующих точек зрения, включая и ее происхождение, и ее функцию в тексте (как и у Андрея Белого) Затем исследовательница в монографии «Фантастическое в «Петербургских повестях» Н. В. Гоголя», увидевшей свет в 1986 году, выдвигает концепцию построения этих повестей по принципу соотношения «реального-фантастического-символического»[[85]](#footnote-85). Эта концепция разрушает существовавшую ранее в гоголеведении оппозицию «реалист / не-реалист», так как автор оказывается и тем, и другим, используя символы. Символ же, как известно, в отличие от аллегории, одновременно точно отображает конкретную действительность и указывает на более глубокую ее интерпретацию, чем констатация очевидного факта. В работе рассмотрены темы истинного и ложного в повестях, тема безумия, структуры повествования, поэтика имен героев и многое другое. Важно, что О.Г. Дилакторская, стараясь рассмотреть повести как цельный цикл, при этом выделяет индивидуальные особенности каждого текста, самое важное в нем, вынося это в название глав своей монографии. Звучат они так: «Невский проспект. Новый этап реалистической прозы Гоголя: принципы обобщения и типизации», «Записки сумасшедшего. Особенности повествования и построение сознания героя», «Нос. Соотношение социально-бытовой и народно-бытовой культуры», «Портрет. Быт-фантастика-символика», «Шинель. Характер-сюжет-жанр»[[86]](#footnote-86).

Таким образом, к «Петербургским повестям» Гоголя могут быть применены одновременно несколько различных интерпретаций, что будет показано во второй главе. В ее начале мы прежде всего рассмотрим различные возможности теоретической оценки фантастического начала в литературоведении и критике, затем покажем, как все мотивы и детали текстов анализируемого цикла работают на создание особого мира, где размываются границы между реальным и фантастическим, что и позволит определить, каким в итоге может быть понимание фантастического начала в «Петербургских повестях».

* 1. ***Глава 2. Фантастическое в «Петербургских повестях»***
  2. ***Н. В. Гоголя***
     1. *§ 1. Понимание фантастического в литературоведении и критике*

Согласно Краткой Литературной Энциклопедии, фантастика (от греч. φανταστική – искусство воображать) – это «специфический метод художественного отображения жизни, использующий художественную форму-образ (объект, ситуацию, мир), в котором элементы реальности сочетаются несвойственным ей, в принципе, способом, – невероятно, «чудесно», сверхъестественно»[[87]](#footnote-87). В связи с исторической и типологической близостью Гоголя к романтизму нас больше интересует то, что называется «романтической фантастикой». Ее основой является понятие двоемирия, дилемма естественного и сверхъестественного – проблематика, которую применительно к Э. Т. Гофману подробно рассматривал Вальтер Скотт. Он писал в статье «О сверхъестественном в литературе и, в частности, о сочинениях Эрнста Теодора Вильгельма Гофмана», что тяга к фантастике, в то время понимаемая как тяга к сверхъестественному – «связана и с закономерностями самой природы человеческой»[[88]](#footnote-88). В. Скотт даже выделил на основе анализа сочинений предшественников Гофмана «литературный метод, который <…> можно было бы определить как “фантастический”»[[89]](#footnote-89). Этот метод не знает никаких ограничений, не стремится к правдоподобию, и «произведения, созданные по этому методу, так же относятся к обычному роману, комическому или серьезному, как фарс или, пожалуй, даже пантомима относятся к трагедии и комедии. Внезапные превращения случаются в необычайнейшей обстановке и воспроизводятся с помощью самых неподходящих средств: не предпринимается ни малейшей попытки сгладить их абсурдность или примирить их противоречия»[[90]](#footnote-90). Собственно Гофмана В. Скотт определил так: «первый значительный художник, который использовал в своем творчестве фантастику и сверхъестественный гротеск, столь близко подойдя к грани подлинного безумия, что он и сам пугался детищ своей фантазии»[[91]](#footnote-91), упрекая его при этом в отсутствии вкуса (точнее, в неумеренности) и в чрезмерном пристрастии к абсурду. Наша работа посвящена не Гофману, однако влияние этого автора на Н.В. Гоголя несомненно, и к тому же вышеприведенные цитаты о методе и художнике можно спроецировать на «Петербургские повести» Гоголя. Таким образом, понимание фантастического, выраженное Скоттом, можно в чем-то взять за основу.

К проблеме фантастического в литературе обращались и многие литературоведы, среди которых стоит обратить особое внимание на Цветана Тодорова. Его книга «Введение в фантастическую литературу» содержит ряд важных для нашей работы положений. Вначале исследователь определяет фантастическое как «колебание, испытываемое человеком, которому знакомы лишь законы природы, когда он наблюдает явление, кажущееся сверхъестественным»[[92]](#footnote-92). Далее семиотик приходит к выводу, что «художественный текст должен заставить читателя рассматривать мир персонажей как мир живых людей и испытывать колебания, в выборе между естественным и сверхъестественным объяснением изображаемых событий; такие же колебания может испытывать и персонаж, чтобы читатель занял определенную позицию по отношению к тексту: он должен отказаться как от аллегорического, так и от “поэтического” толкования. Эти три требования неравноценны. Первое и третье действительно являются конституирующими признаками жанра, второе может оказаться невыполненным. <…> Первое условие отсылает нас к словесному аспекту текста, точнее, к тому, что называют “видением”: фантастическое – это частный случай более общей категории “двойственного видения”»[[93]](#footnote-93). Таким образом, фантастика в понимании Тодорова связана с типом мировоззрения, характерным для романтиков, развивающих концепцию двоемирия (существует мир действительности и мир сверхъестественного). Поэтому следующая работа о фантастическом, которую мы рассмотрим, связана с русским романтизмом.

Это статья В. М. Марковича «Дыхание фантазии», предваряющая издание «Русская фантастическая проза эпохи романтизма», куда включены повести Гоголя «Вий» и «Нос». В ней в качестве источников русской фантастической повести, помимо влияний Гофмана, указана и «славянская народная мифология»[[94]](#footnote-94). Черты этого жанра в начале развития – патриархальность, элементы фольклорного сознания, мечтательный оптимизм[[95]](#footnote-95). Однако позже «фантастические повести последекабрьской эпохи обнаруживают некоторые устойчивые общие черты. Прежде всего, это насыщенность конкретным социальным содержанием»[[96]](#footnote-96). То есть становится важным и проявленным переплетение сатиры и фантастики, что, как мы помним, характерно для Гоголя. Фантастические представления о сверхъестественном той эпохи построены на концепции двоемирия, при которой “потусторонний” мир не обособлен в повестях от мира реального»[[97]](#footnote-97). Ученый отмечает, что «романтическая фантастика не требует действительной веры в реальность сверхъестественного»[[98]](#footnote-98), так как оно «предстает в повестях русских романтиков как эстетический феномен, как собственно художественная реальность»[[99]](#footnote-99). Выделяются такие «ориентиры» для авторов повестей, как утопия, сказка, а также говорится о мотиве проверки мечты реальностью или реальности мечтой. Фрагмент статьи, посвященный Гоголю, содержит теорию о его “сумеречной” или “завуалированной” фантастике. Работа В. М. Марковича ценна тем, что в ней прослеживается путь развития ранней русской фантастики.

В следующих параграфах и особенно в заключительном из них мы покажем, как все эти концепции работают на материале «Петербургских повестей» Н. В. Гоголя.

* + 1. *§ 2. Фантастическое в повести «Невский проспект»*

Рассмотрим некоторые примеры функционирования фантастического в каждой из «Петербургских повестей» на уровне их мотивной организации, что и является главной задачей данной главы, при этом порядок анализа произведений Н. В. Гоголя будет соответствовать порядку выхода повестей в свет. Поэтому начнем с повести «Невский проспект» (но особое внимание уделим «Запискам сумасшедшего»).

«Невский проспект» содержит в себе зерна некоторых мотивов, которые более ярко проявляются в расположенных за ним в сборнике повестях. Например, «слова Шиллера <…>: „Я не хочу, мне не нужен нос!“» (Т. III: С.37) связывают эту повесть с входящей в тот же цикл повестью «Нос».

В повести «Невский проспект» отношение к фантастическому имеет даже такая деталь, как цвет платья «Перуджиновой Бианки»[[100]](#footnote-100): платье под нею, казалось, стало дышать музыкою, и тонкий сиреневый цвет его еще виднее означил яркую белизну этой прекрасной руки» (Т. III: С.25). Дело в том, что сиреневый – цвет очарования, мистики, тайны, один из оттенков фиолетового – цвета магии, но, напротив, «Бианка» обозначает «чистая, белая»[[101]](#footnote-101), и здесь это имя совсем не согласуется с характером героини, вызывая контраст. Но это также имя одной из героинь пьесы Шекспира «Укрощение строптивой»: правда, той самой строптивой, которую следует укротить, является ее старшая сестра Катарина (со сходным значением имени), однако и в повести Гоголя мы наблюдаем намерение героя – художника Пискарева – перевоспитать несчастную: «…может быть, думал он, она вовлечена каким-нибудь невольным ужасным случаем <…> И неужели равнодушно допустить ее гибель и притом тогда, когда только сто̀ит подать руку, чтобы спасти ее от потопления? <…> Если она изъявит чистое раскаяние и переменит жизнь свою, я женюсь тогда на ней <…>» (Т. III: С.31). «„Правда, я беден“, сказал наконец после долгого и поучительного увещания Пискарев, „но мы станем трудиться; мы постараемся наперерыв, один перед другим, улучшить нашу жизнь. Нет ничего приятнее, как быть обязану во всем самому себе. Я буду сидеть за картинами, ты будешь, сидя возле меня, одушевлять мои труды, вышивать, или заниматься другим рукоделием, и мы ни в чем не будем иметь недостатка» (Т. III: С.32).

В русском языке заметна также связь цвета платья этой героини с таким растением, как сирень – куст, где иногда можно найти пятилепестковые цветы, которые обозначают счастье и удачу, но чаще всего этого не происходит, как в случае с наивным художником, увидевшим барышню в одежде такого оттенка. В русском языке, кроме того, цвет платья возлюбленной Пискарева связан с ее «профессией» – сиреневый сродни сирене[[102]](#footnote-102). В греческой мифологии это фантастические существа, полуптицы-полуженщины, унаследовавшие от отца дикую стихийность, а от матери-музы – божественный голос и олицетворявшие собой обманчивую, но очаровательную морскую поверхность, под которой скрываются острые утесы или мели. Своих жертв сирены заманивают пением, сводящим все живые существа с ума, а затем убивают – фактически молодая проститутка и стала для наивного художника такой сиреной. Таким образом, цвет платья героини, сочетая мотив мифологического существа и народную примету, снова вводит в повесть фантастическое, показывая, как много фантастического скрыто и в обыденном, эмпирическом. Кроме того, фантастическое в связи с вышеприведенной интерпретацией цвета платья героини позволяет отождествить «козлиный голос разносчика» (Т. III: С.28), который «дребезжал: *старого платья продать*» (Т. III: С.28)[[103]](#footnote-103) с голосом дьявола-искусителя. Дьявол нередко изображался козлом, и сочетание козлиного голоса и сладкого, но столь же опасного голоса сирены усиливает ощущение лживости, неподлинности красоты проститутки, искушение которой оказалось гибельным для художника Пискарева. Ему же в жизни встречается еще одно воплощение дьявола – «персиянин» (Т. III: С.29) продающий опиум, – образ, соединяющий данную повесть с повестью «Портрет».

Если фантастическое в отношении Пискарева в повести «Невский проспект» реализуется через культурологические отсылки к мифу и приметам – т.е. в целом в итоге к фольклору, то образ Пирогова оно помогает обрисовать с помощью иных аллюзий. Самим автором противопоставляемые немецким писателям-романтикам как филистерские карикатуры на них мастеровые той же национальности Шиллер и Гофман[[104]](#footnote-104), напротив, вписывают Пирогова в жесткий контекст современности: место жительства одного из мастеровых, Офицерская – в сравнении с местом жительства его товарища – Мещанская, а Пирогов, которого они высекут, – военный по профессии, но мещанин по сущности, т.е. он совсем выключен из романтически-фантастического, контрастирует с ним, будучи противопоставлен Пискареву, жившему иллюзиями.

Таким образом, в повести «Невский проспект» фантастическое помогает одновременно и строить сюжет, и обыгрывать детали, и благодаря этим же деталям соединять данную повесть с другими повестями цикла. Этому же служат ее начало (значительный фрагмент которого построен по принципу метонимии)[[105]](#footnote-105) и конец повести, где позиция рассказчика выражает не восторг перед разнообразием населения Петербурга, а страх перед демонизмом города. Следовательно, в «Невском проспекте» мы имеем дело скорее с фантастическим в понимании В. М. Марковича – с «сумеречной» или «завуалированной» фантастикой, а также с мотивом проверки мечты реальностью: ни у Пирогова, ни у Пискарева мечта – ни земная, ни возвышенная – проверки реальностью не выдержала. Также в этой повести есть функция фантастического, описанная Ц. Тодоровым как характерная для романтического двоемирия (на примере внутреннего мира Пискарева и описании повествователем города).

* + 1. *§ 3. Фантастическое в повести «Записки сумасшедшего»*

Фантастическое у Гоголя репрезентируется и через мотив сумасшествия, в том числе и в повести «Записки сумасшедшего», где особое внимание уделено речи главного героя. Речь Поприщина – к слову сказать, исключительно письменная или письменная передача его или чужой устной речи и «речи» (разговоры собачек) представляет собой монолог, внутрь которого помещены диалоги. Например, разговор собак (когда Поприщин идет за их хозяйками) напоминает разговор чиновников: «Эка машина! Какого в нем народа не живет: сколько кухарок, сколько поляков! а нашей братьи, чиновников, как собак, один на другом сидит» (Т. III: С.196). Имеют они в виду дом Зверкова, и с помощью значения этой фамилии люди, таким образом, еще раз приравниваются к животным. В дальнейшем Поприщин планирует перехватить переписку собачонок, переговорить с ними – то есть действительно хочет взаимодействовать как с равными. И хотя сами собаки не принимают его за «своего» – «Собачонка в это время прибежала с лаем; я хотел ее схватить, но, мерзкая, чуть не схватила меня зубами за нос» (Т. III: С.201), в дальнейшем ему удается совершить хотя бы часть задуманного: «Я увидал однакоже в углу ее лукошко. Э, вот этого мне и нужно! Я подошел к нему, перерыл солому в деревянной коробке и, к необыкновенному удовольствию своему, вытащил небольшую связку маленьких бумажек» (Там же).

В повести в целом работает мотив «человек-собака», имеющий в мировой литературе и культуре различные коннотации. Так, например, если обратиться к теме переписки в связи с темой животных, сразу всплывает выражение «Пес смердящий» – ругательство, употребляемое царем Иваном Грозным в его переписке. Грозный как употребляет эту фразу по отношению к себе в письме в Кирилло-Белозерский монастырь[[106]](#footnote-106), так и называет псом Курбского, то есть здесь снова мы видим мотив «начальник-подчиненный». Кроме того, слово «смердящий» – однокоренное со словом «смерд», то есть зависимый человек[[107]](#footnote-107). Стоит также вспомнить, что сам Поприщин является человеком зависимым, подчиненным, и, сходя с ума, мнит себя королем Испании. Здесь снова можно найти примеры каламбуров: кухарку Поприщина зовут Мавра (Т. III: С.193), и она по отношению к Поприщину – иной национальности («Эти глупые чухонки» (Т. III: С.201)), что ассоциируется с завоеванием Испании маврами, т.е. арабами (см. также арапчонки – вид прислуги). Мало того, не только, как считает И. П. Золотусский[[108]](#footnote-108), конкретные политические события повлияли на выбор страны, где хочет властвовать Поприщин, но и выражение «строить воздушные замки», заимствованное в русский язык из французского выражения “batir des chateaux en Espagne”, то есть «строить замки в Испании». Имеет оно отношение к бессмысленным мечтам, но как раз нелепость планов и характеризует мышление Поприщина. Кроме того, именно к испанской классической литературе принадлежит один из наиболее известных героев-безумцев и одновременно мечтателей Дон Кихот. Правда, мечты Поприщина куда приземленнее – но это русская чиновничья версия того же вечного образа.

Далее – аллюзия на образ Дона Кихота из одноименного романа М. Сервантеса – через понятие «рыцарские обычаи»: «ударил меня два раза палкою по спине так больно, что я чуть было не вскрикнул, но удержался вспомнивши, что это рыцарский обычай при вступлении в высокое звание, потому что в Испании еще и доныне ведутся рыцарские обычаи» (Т .III: С. 211).

Фантастическое в «Записках сумасшедшего» проявлено и как сам факт их существования: очевидно, что, находясь в сумасшедшем доме, Поприщин никак не мог фиксировать свои мысли письменно. Следовательно, название «Записки» – условное, и перед нами – поток сознания Поприщина, вернее, фрагменты этого потока. Все записи происходят «в голове» чиновника.

Вернемся к фантастическому мотиву собаки. В мифологии многих народов мира существовали такие создания, как псоглавцы (псиглавцы), они же кинокефалы[[109]](#footnote-109). Считается, что представление о них возникло из-за вида обезьян – собакоголовых обезьян. Между тем, мотив «человек-обезьяна», входя в группу мотивов «человек-животное», несет иной смысл, чем «человек-собака»: здесь не тема служения-подчинения, а тема подражания. Разумеется, вряд ли Гоголь знал о происхождении псоглавцев, и, вероятно, вообще не рассматривал их как очевидную отсылку, однако имплицитно тема «человек-обезьяна» и подражание в повести присутствуют: Поприщин – «обезьяна» короля Испании. В русской же фольклорной традиции иногда изображался киноцефалом (иногда – кентавром) былинный герой Полкан (позже – типичное собачье имя), и здесь есть косвенная перекличка с дон-кихотовскими мечтами Поприщина[[110]](#footnote-110): он такой же «герой», как собака – человек. Но он хочет быть героем, и, может быть, и потому, подсознательно у него очеловечиваются собаки. Кинокефалом, по преданию, был и святой Христофор[[111]](#footnote-111), аллюзия на имя которого также связана с испанскими мотивами повести «Записки сумасшедшего». Во-первых, Христофор переводится как «несущий крест», и это не только христианский мотив «нести свой крест», но и отсылка к крестоносцам, которые часто становились героями рыцарских романов, столь чтимых Доном Кихотом. Во-вторых, Христофор – это имя Колумба, который под флагами только что объединенной Испании плыл открывать новый путь в Индию, а, сам не зная об этом, не осознавая, открыл Америку, и подобные географические заблуждения появляются и у безумного Поприщина: «Я открыл, что Китай и Испания совершенно одна и та же земля, и только по невежеству считают их за разные государства» (Т. III: С.211–212). Таким образом, намеки на св. Христофора и Испанию усиливают мотив неосознания героем (как то было у Дона Кихота и Колумба, но, разумеется, по-разному) реального значения своих действий: Поприщин тоже не знает, что он – сумасшедший.

Тема безумия имеет еще одно отношение к теме Испании: одной из королев этой страны была Хуана Безумная, сошедшая с ума, вероятно, из-за смерти супруга, которого горячо любила[[112]](#footnote-112). Кстати, ее отцом был король Фердинанд, каковое имя берет себе позже Поприщин. Гоголь хорошо знал историю Средних веков, поэтому нет сомнения, что ему был знаком этот факт. Следовательно, не только из-за злободневной политической ситуации, а по многим причинам – в том числе особенно из-за того, что именно с этой страной легко связать мотив безумия героя – в качестве страны, где считает себя королем Поприщин, выбрана Испания. Таким образом, фантастическое в повести «Записки сумасшедшего» связано с испанскими мотивами.

Еще одно соотношение «человек-животное» – это оборотни[[113]](#footnote-113), как правило, человек-волк, но это связано и с собакой, так как волк относится к семейству собачьих. Кроме того, существует реальное психическое заболевание – клиническая ликантропия, при которой больной считает себя волком, оборотнем или другим животным. Это психоз, при котором больному кажется, что он превращается или превратился в зверя. В повести нет этого конкретного мотива, но есть косвенный зеркальный – Поприщину кажется, что собаки обладают человеческими качествами.

Оборотни связаны с Луной и ее циклами. Во французском языке есть также выражение «Время между волком и собакой», в слегка измененном виде употребленное Пушкиным в романе в стихах «Евгений Онегин»[[114]](#footnote-114) – это сумерки, а также «сумеречное» состояние сознания.

В повести, между прочим, есть и выраженный мотив Луны, тоже созданный с помощью фантастического:

«Завтра в 7 часов совершится странное явление: земля сядет на луну. Об этом и знаменитый английский химик Велингтон пишет. Признаюсь, я ощутил сердечное беспокойство, когда вообразил себе необыкновенную нежность и непрочность луны. Луна ведь обыкновенно делается в Гамбурге; и прескверно делается. Я удивляюсь, как не обратит на это внимание Англия. Делает ее хромой бочар, и видно, что дурак никакого понятия не имеет о луне. Он положил смоляной канат и часть деревянного масла; и оттого по всей земле вонь страшная, так что нужно затыкать нос. И оттого самая луна такой нежный шар, что люди никак не могут жить, и там теперь живут только одни носы. И потому-то самому мы не можем видеть носов своих, ибо они все находятся в луне. И когда я вообразил, что земля вещество тяжелое и может насевши размолоть в муку носы наши, то мною овладело такое беспокойство, что я надевши чулки и башмаки поспешил в залу государственного совета, с тем, чтоб дать приказ полиции не допустить земле сесть на луну. Капуцины, которых я застал в зале государственного совета великое множество, были народ очень умный, и когда я сказал: „господа, спасем луну, потому что земля хочет сесть на нее“, то все в ту же минуту бросились исполнять мое монаршее желание и многие полезли на стену с тем, чтобы достать луну…» (Т. III: С.212).

Рассмотрим эту цитату в аспекте фантастического. Во-первых, обращает на себя внимание такой фантастический момент, как возможное падение Земли на Луну и гипотезы о происхождении Луны. Г. П. Макогоненко предположил, что в фантазиях Поприщина о Луне нашла отражение сенсация о том, что астроном Гершель с помощью мощного телескопа якобы обнаружил на Луне атмосферу, животный и растительный мир и, наконец, разумных существ, напоминающих людей. В русском переводе две брошюры по поводу «открытий» Гершеля анонимного авторства вышли в 1836 г. Эта мистификация могла быть известна Гоголю по французским источникам[[115]](#footnote-115).

Во-вторых, под «хромым бочаром» может иметься в виду черт, одной из отличительных черт которого является хромота.

В-третьих, здесь в повести лексически выражен ряд скрытых мыслей, таких, как «лезть на стену» – прикладывать усилия; «насевши размолоть в муку носы наши» – аллюзия на мельницы и Дона Кихота; «достать луну» – совершить невозможное, часто употребляется в любовных мотивах. Здесь же возникает тема носа, продолжившая свое развитие в иной одноименной повести: «луна такой нежный шар, что люди никак не могут жить, и там теперь живут только одни носы. И потому-то самому мы не можем видеть носов своих, ибо они все находятся в луне» (Т. III: С.212). Не видеть дальше своего / собственного носа – «быть ограниченным, не замечать общего за частным» [[116]](#footnote-116), и Поприщин действительно замечает в реальности только то, что ему близко (оттенок значения), как и после – Ковалев.

Важно и то, что в одной из редакций вместо грандов пациенты сумасшедшего дома представлены как «монахи» – капуцины, которые являются ответвлением францисканцев – монахов – последователей Франциска Ассизского. Упомянутая нами параллель «человек-животное» реализуется в мировой культуре еще и через образ этого святого – брата животных, проповедавшего птицам полевым[[117]](#footnote-117).Но так как в его общении с миром животных не было ни гордыни, ни колдовства, он был не сумасшедшим, а святым, подобно русскому святому Серафиму Саровскому[[118]](#footnote-118), тоже близкому природе.

Вернемся к важному мотиву «человек-животное». Мотив «пишущие животные» есть также в повести известного Гоголю Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра», [[119]](#footnote-119) и в ряде русских пословиц: «Писал писачка, а имя ему собачка» (о сочинении некомпетентного лица) и «Писали писаки, читали собаки», которые находят отражение в тексте повести, как уже было рассмотрено нами выше.

Барышня, в которую влюблен Поприщин – Софи, т.е. София, что отсылает одновременно к теме Софии – Премудрости Божией и к святой Софии – матери Веры, Надежды и Любви (качества души, которые искажены у Поприщина), и к теме любви Чацкого, подозреваемого другими героями в сумасшествии, к Софье в «Горе от ума». Но что касается последней отсылки, она и прямая, и в то же время полемическая: героиня тоже не любит героя (в «Записках сумасшедшего» даже не знает о его «чувствах»), но при этом герой Гоголя действительно, а не мнимо сумасшедший, и, хотя повесть и полна комизма, в последних ее строках очевидно, что безумие воспринимается героем, а с ним и читателем как экзистенциальная боль:

«Матушка, спаси твоего бедного сына! урони слезинку на его больную головушку посмотри, как мучат они его! прижми ко груди своей бедного сиротку! ему нет места на свете! его гонят! — Матушка! пожалей о своем больном дитятке!.*.*» [Гоголь: 214] Эти слова отражают не столько физические страдания от жестоких методик лечения психиатрических больных, сколько переживание героем своей оставленности. «Матушка» – не столько реальная мать, сколько Богоматерь – герой пытается молиться в меру своих способностей. Его слова напоминают слова Иисуса на кресте, где Он обращается со сходными словами к Отцу. Строки об алжирском дее / французском короле (в разных редакциях) не обманывают этого впечатления – молитва прерывается и обрывается бредом – очевидно, герою спасения нет – или тонким намеком на выздоровление: возможно, приходя в себя, персонаж выдает первую возникшую в его памяти информацию, вычитанную в газетах. Таким образом, фантастическое в повести «Записки сумасшедшего» манифестируется как через испанский мотив, так и через мотив «человек-животное».

В пользу гипотезы о том, что фантастическое показывает в повести ирреальный, перевернутый мир (что представляет собой важную идею), говорит и номер «Дома Зверкова» – № 69: это «дом-перевертыш». Эта тема подчеркивается далее фразой о том, что «земля сядет на луну» (Т. III: С.212), хотя обычно боятся, что Луна упадет на землю. Присутствует связь этого дома как «перевернутого» и сумасшедшего дома, в котором в итоге оказывается Поприщин. Искажение пространства и искажение времени – даты в «дневнике» сумасшедшего, причем они искажаются ровно с момента, когда персонаж осознает себя испанским королем: «Я не понимаю, как я мог думать и воображать себе, что я титулярный советник. Как могла взойти мне в голову эта сумасбродная мысль. Хорошо, что еще не догадался никто посадить меня тогда в сумасшедший дом» (Т. III: С.208). При этом в реальности дело обстоит ровно наоборот.

Еще некоторые важные моменты повести. Один из них – искажение календаря: «Мартобря 86 числа. Между днем и ночью» (Т. III: С.208): соединение весны и осени – традиционных периодов психиатрических обострений, плюс к тому же снова сумерки – «время между волком и собакой», где «волк» – дикое животное, ночь, а «собака» – домашнее, день.

Реальное имя Поприщина – Аксентий (Т. III: С.198) значит «возрастающий, увеличивающийся», что имеет отношение к росту безумия героя, а то имя, которое он себе избрал как испанский король, Фердинанд (Т. III: С.209) значит «смелый, властный, сильный»[[120]](#footnote-120). Номер же короля – VIII – в перевернутом набок виде напоминает о математическом символе бесконечности и выглядит весьма осмысленно: новое имя означает смерть старой, конечной личности чиновника и следование души по новому, бесконечному пути безумия. Подталкивает героя к безумию, кстати, и известие о том, что любимая им Софи может выйти замуж, хотя, возможно, это лишь страхи в его голове, так как Поприщин узнает об этом из переписки собачек, а собачка, в свою очередь, от «нашего Григория, который метет пол и всегда почти разговаривает сам с собою» (Т. III: С.205) – т.е. тоже от сумасшедшего, что представляет собой некоторое предсказание грядущего безумия героя.

Осмысленным числом является и названный в повести возраст Поприщина: «сорок два года» (Т. III: С.198) – это число, связанное с Антихристом, который также присваивает себе царские регалии:

«И даны были ему уста, говорящие гордо и богохульно, и дана ему власть действовать сорок два месяца <…> и дана была ему власть над всяким коленом и народом, и языком и племенем»[[121]](#footnote-121). Таким образом, безумие и в этой повести имеет связь с чертовщиной.

Интересно также название спектакля, которое упоминает Поприщин в своих «Записках»: «Играли русского дурака Филатку»[[122]](#footnote-122). Это своего рода предвестие: Поприщин же тоже «русский дурак», но, в отличие от традиционного сказочного героя, ему не достаются ни царство, ни княжна – это лишь его глупые мечты. Но в повести вместе с тем есть и некие «пророческие моменты» – Гоголь, даже выражая через героя бредовые идеи, безусловно, не мог знать, подобно сивилле, безумной провидице, современную нам ситуацию с мигрантами: «во Франции большая часть народа признает веру Магомета» (Т. III: С.210).

Следовательно, фантастическое как вид письма обеспечивает цельность мотивной структуры повести «Записки сумасшедшего», объединяя «испанский» мотив и мотивы сказок и пословиц, мотив «человек-животное» и мотив Луны в единый и разветвленный мотив безумия. При этом фантастическое начало часто выражено не только и не столько событийно, но и лексически, то есть на уровне отдельных слов, которые приобретают этим вес символов, либо еще тоньше – на уровне аллюзий. Таким образом, это самая «гофмановская» повесть цикла, и к ней больше всего подходит понимание фантастического на примере творчества этого немецкого романтика Вальтером Скоттом: фантастическое как гротеск, позволяющий средствами художественной литературы репрезентировать безумие персонажа.

* + 1. *§ 4. Фантастическое в повести «Нос»*

Место жительства цирюльника на «Вознесенском проспекте» (Т. III: С.49) вводит не только тему Вознесения; в адресе также есть корень «нес» («нес»), созвучный со словом «нос». Перед нами «возвышение» Носа и его «самоунесение» – часть тела человека выходит из-под контроля целого, в чем Г. А. Гуковский находит «подлинный конфликт, образующий сюжет повести»: «майор Ковалев вступает в конфликт со своим собственным носом»[[123]](#footnote-123). Точнее, «борьба происходит между человеком в чине коллежского асессора и носом в чине статского советника. Нос на три чина старше человека. Это определяет его победу, его неуязвимость, его превосходство над человеком»[[124]](#footnote-124). Кроме того, Нос – это своего рода «реализация метонимии», то есть отношений части и целого: часть ведет себя как целое, нос как человек.

В повести «Нос» есть также и мотив гомункула (гомункулуса)[[125]](#footnote-125). В представлении средневековых алхимиков это существо, подобное человеку, которое можно получить искусственным путем, например, вырастить в колбе путем химических реакций. Одной из них, по некоторым теориям, является нагревание, а в повести как раз «супруга его [И.Я.], довольно почтенная дама, очень любившая пить кофий, вынимала из печи только что испеченные хлебы» (Шишка: С.49). Таким образом, цирюльник Иван Яковлевич и его жена представлены как стихийные, случайные алхимики. При этом стоит сказать, что некоторые средневековые алхимики работали в паре[[126]](#footnote-126); при этом похожий мотив есть и в русской народной сказке «Колобок»[[127]](#footnote-127), заглавный персонаж которой, согласно своему происхождению, вполне может являться гомункулом, так как он фактически искусственно создан. И сродни «я от бабушки ушел, я от дедушки ушел» (отрицание родства), но на «петербургском», чиновничье-регламентированном уровне слова Носа, которыми он пытается откреститься от претендующего на него родного тела: «…служить в сенате или, по крайней мере, по юстиции. Я же по ученой части (Т. III: С.56).

Очередное появление нечистого на страницах повести «Нос» можно обнаружить и в следующем эпизоде: «седой чиновник, в старом фраке и очках <…> передвигая пальцами левой руки два очка на счетах» (Т. III: С.59) – дьявола считали леворуким. Далее по тексту следует перекличка с деталью в «Невском проспекте» – чиновник, будто дразнясь, нюхает табак перед Ковалевым, не могущим делать это, а затем и предлагает герою невозможное для того действие: «” Мне, право, очень прискорбно, что с вами случился такой анекдот. Не угодно ли вам понюхать табачку? это разбивает головные боли и печальные расположения; даже в отношении к гемороидам это хорошо“. Говоря это, чиновник поднес Ковалеву табакерку, довольно ловко подвернув под нее крышку с портретом какой-то дамы в шляпке. Этот неумышленный поступок вывел из терпения Ковалева. “Я не понимаю, как вы находите место шуткам”, сказал он с сердцем: “разве вы не видите, что у меня именно нет того, чем бы я мог понюхать? Чтоб чорт побрал ваш табак!”» (Т. III: С.62–63). При этом «гемороиды» заставляют вспомнить цвет лица Акакия Акакиевича из «Шинели», очередной раз показывая единство повестей как цикла на уровне мельчайших деталей.

В повести представлена также абсолютизация понятия чина. Например, «Ковалев был чрезвычайно обидчивый человек. Он мог простить все, что ни говорили о нем самом, но никак не извинял, если это относилось к чину или званию. Он даже полагал, что в театральных пьесах можно пропускать все, что относится к обер-офицерам, но на штаб-офицеров никак не должно нападать» (Т. III: С.64). Таким образом, человек становится своим чином, который важнее его христианского имени и личности. Эта идея реализуется в том факте, что Нос выше своего хозяина по чину, и тем, что отделение носа от себя Ковалев воспринимает особенно остро как исключение себя из общества, основанного на субординации: «Будь я без руки или без ноги — все бы это лучше; будь я без ушей — скверно, однакож все сноснее; но без носа человек — чорт знает что: птица не птица, гражданин не гражданин; просто, возьми да и вышвырни за окошко!»(Т. III: С.64).

Таким образом, повесть обладает большой целостностью: заглавное понятие «нос» раскрывается на всех уровнях. Есть оно и в имени одной из второстепенных героинь: «Подточина штаб-офицерша» (Т. III: С.68) – в нем слышится фраза «комар носа не подточит». С ней связан еще один афоризм про нос, введенный в текст повести прямо: «...будто бы я хотела оставить вас с носом, то есть дать вам формальный отказ: то меня удивляет, что вы сами об этом говорите, тогда как я, сколько вам известно, была совершенно противного мнения, и если вы теперь же посватаетесь на моей дочери законным образом, я готова сей же час удовлетворить вас» (Т. III: С.71). Это образец гоголевской игры: «оставить вас с носом» обращено к герою, который остается без носа.

Есть в повести и скрытые связки с другими произведениями того же цикла – например, Хосрев Мирза (Т III: С.72) – персидский принц, т.е. снова возникает мотив Персии, как и в «Портрете», где также упоминается он же в 1-м абзаце (Т. III: С.79).Кроме того, получив нос обратно, майор Ковалев «поехал прямо в кондитерскую» (Т. III: С.74), – то есть повел себя, как и Пирогов после взбучки, данной ему немецкими мастеровыми: оба героя спасаются в «сладкой жизни» от необычностей и несообразностей жизни подлинной, т.е. пытаются выйти за рамки власти фантастического как иллюзорного начала.

В биографии Ковалева можно заметить следы евангельской притчи о талантах: его единственный талант – нос, он «зарыт в землю» (жажда земной славы, чина, богатства, плотской любви). Бог его не интересует: в Казанский собор он вбегает не с целью помолиться, хотя, согласно сведениям об обычаях тех лет, в Благовещенье там были обязаны присутствовать все чиновники, а преследуя нос, стремясь переговорить с ним. Сам же нос, словно раскаявшийся блудный сын[[128]](#footnote-128), вернувшийся к Отцу небесному, молится и своим поведением словно наставляет Ковалева (представляя собой, таким образом, амбивалентный символ – одновременно чертовщины и раскаявшегося грешника). Но майор и не думает молиться, а вместо этого обращает внимание на женщину – и нос, дважды появившись перед Ковалевым в качестве предостережения, – как сбежавшая часть тела и как молящийся – исчезает: грешник слишком крепко привязан к материальному миру, к разврату. В «Носе» есть следы притчи о блудном сыне, если считать таковым нос, а «отцом» – Ковалева. Также, с оттенком кощунственности, тема «отца и сына» вполне связана с идеей нос – фаллос: то есть средство для того, чтобы делать детей.

В повести есть и мотив неназывания имени и поиск имени в отношении нечистой силы, что тесно связано с зарубежным фольклором и его последующими литературными обработками – например, это сказка братьев Гримм «Румпельштильцхен». Там гномоподобное фантастическое существо (суффикс «хен» имеет уменьшительное значение) всемогуще по отношению к другим персонажам, пока они не знают его имя и, чтобы избавиться от власти этого существа, это имя нужно угадать. Сказка на немецком языке была издана в 1857 году, но ее сюжет, распространенный в фольклоре в целом, мог бы быть знакомым Гоголю. Персонаж этой сказки – карлик: в этой связи стоит вспомнить также сказку В. Гауфа «Карлик Нос» (1827), то есть мини-человек. Таковым, по существу, и становится сбежавший нос. Здесь реализуется мотив отделения части от целого – нарушение соотношения макрокосм-микрокосм, так как появляется нечто вроде «микрокосма в микрокосме». Это тесно связано в гоголевской фантастике с демоническим началом еще и из-за «неназываемости»: сложно сказать, какое имя имеет сбежавший Нос. Когда Ковалев обращается к Носу, у фантастического персонажа нет имени, а когда квартальный приносит ему нос, сообщая о его поимке, то говорит, что «и пашпорт давно был написан на имя одного чиновника» (Т. III: С.66). Иначе говоря, у Носа как у отдельного (отделившегося?) персонажа нет имени, и этим подчеркивается его демоническое начало. Поэтому нам кажется, что собственные имена у представителей нечистой силы появляются тогда, когда они олицетворяют собой конкретные пороки (например, Мамона — алчность) или играют роль искусителя конкретного человека в произведениях авторской, художественной литературы, а не фольклора – например, Мефистофель. С образом Мефистофеля связана еще одна деталь: он появляется у Гете и в виде черного пуделя, а майор Ковалев, пытаясь поместить в газете объявление о пропаже носа, в ответ на невозможность напечатать такое возражает: «не о пуделе делаю объявление» (Т. III: С.61).То есть, если Нос и можно считать бесом, «уровень» его явно ниже – это предвестник «мелкого беса» Сологуба, его недотыкомки – и хотя действие сологубовского романа происходит в провинции, сочетание социального и фантастического (мотивированное, впрочем, психической болезнью Передонова) явно унаследовано от Гоголя (об общности этих авторов, сравнивая их, писал Андрей Белый). Кроме того, Нос хотел уехать в Ригу; рига же со строчной буквы — это род хозяйственной постройки (в некоторых местностях — отапливаемой), используемой для сушки снопов и молотьбы; амбар – одно из традиционных мест, где, согласно фольклору, можно встретить чертей.

Таким образом, и в повести «Нос» фантастическое выражено на различных уровнях: образном, сюжетном, мотивном, лексическом (использование фразеологии; анаграмма «нос» / «сон» как одна из отвергнутых в итоге автором мотивировок[[129]](#footnote-129)); и на всех этих уровнях, оно, во-первых, помогает создать смысловое единство повести, а во-вторых, служит средством связи данной повести с другими повестями петербургского цикла. Также очевидно, что в этой повести мы имеем дело с наиболее классическим выражением концепции фантастического, характерной, по мнению В.М. Марковича, для развития русского романтизма – с использованием «завуалированной фантастики».

* + 1. *§ 5. Фантастическое в повести «Портрет»*

Рассмотрим фантастическое на различных уровнях в следующей повести цикла – «Портрет».

Г. А. Гуковский отметил в «Портрете» тему гнусной и губительной власти денег – то есть не демонического, а скорее социального зла, хотя и связанного с метафизическим («нечистое» начало, персонифицируемое ростовщиком). Ученый полагает, что вторая редакция этой повести — не столько вариант повести «Арабесок», сколько новое произведение, в основе идейного содержания и в художественном изложении весьма значительно отличающееся от тем, идей и изложения первого «Портрета»[[130]](#footnote-130).

В гоголевском Петербурге существует чертовщина, но в большинстве случаев ее носитель, по принципу романтического двоемирия – как бы за гранью: дьявол как носитель зла в «Портрете» персонифицирован в заглавном предмете (хотя зло живет и в душе Чарткова), а до этого – в его модели. С одной стороны, нечистый действовал в прошлом (ростовщик), с другой – в качестве своей эмблемы – в настоящем (сам портрет), с третьей – это зло, сатана в самой душе грешного человека, Чарткова (первоначально именовавшегося Чертковым, что могло быть связано с выражением «бес сидит в», причем при переименовании это значение никуда не исчезло, а просто стало более скрытым – созвучие-то осталось). С первых же строк можно заметить и связи с другими текстами цикла: продаются портреты «генералов в треугольных шляпах, с кривыми носами» (Т. III: С.79) – отсылка к «Носу», где Нос – генерал. В этом произведении Гоголя есть также отсылки к фантастическим моментам в мировой литературе и культуре. Например, покупка портрета, приносящего богатство – мотив, чем-то близкий «Шагреневой коже» Бальзака, но при этом неизвестно, мог ли Гоголь читать это произведение – (фр. La Peau de Chagrin), 1830–1831) – или просто ему в голову пришла идея из тех, что «носятся в воздухе»: общий фантастический мотив вещи, меняющей жизнь. В описании изображенного на портрете (Т. III: С.87) можно найти аллюзию на самую известную картину мастера – на Джоконду, хотя у нее, как известно, магические не глаза, а улыбка. Кроме того, важно, что Леонардо – художник, подозревавшийся в колдовстве, в связях с дьяволом. В пользу важности мимолетного образа Леонардо говорит и имя единственной названной в повести модели Чарткова – Lise: отсылка к картине «Мона Лиза». (Т. Ш: С.100). Связь с этой картиной великого мастера еще и в том, что девушка нарисована «в виде Психеи» (Т. III: С.87), что по-гречески «душа», а Мона Лиза и представляет собой загадку женской и, шире, человеческой души. Иными словами, Чартков пытался изобразить в физическом облике желательный вариант внутреннего мира модели, соединить их,[[131]](#footnote-131) но это была его последняя достойная работа, в которую он вложил душу.

В описании портрета упоминается «лицо мертвеца, вставшего из могилы» (Т. III: С.88) – возможно, имеется в виду упырь – блуждающий мертвец, который при жизни был оборотнем или колдуном или был отлучен от церкви и предан анафеме, он убивает людей и пьет их кровь. Возможно, подобным существом является и другой герой Гоголя – Вий – персонаж украинской демонологии в виде грозного старика с бровями и веками до самой земли. Снова, таким образом, возникает мотив глаз и взгляда, несущего смерть. Сходное по функции чудовище в западноевропейской мифологии – василиск[[132]](#footnote-132).

Как и в повести «Невский проспект», в повести «Портрет» фантастическое реализуется в том числе в форме сна. При этом деньги из сна оказались и вправду в раме портрета, откуда их достали, когда раму случайно сломали, но, что подтверждается трагическим исходом повести, вряд ли эти средства могли пойти на пользу: «странная судьба всех тех, которые получали от него деньги: все они оканчивали жизнь несчастным образом» (Т. III: С.122). Метания Чарткова меж «высоким» и «низким» способами потратить полученные деньги отражают человеческую природу в целом: мы созданы «по образу и подобию» Бога, но поддались искушению. Конечно, проклятие портрета в рамках художественной реальности повести оказывает влияние на личность, но у художника была и свободная воля, которой он мог воспользоваться. Здесь мы видим характерную еще для Гофмана и других романтиков тему «демонической силы золота и богатства»[[133]](#footnote-133).

В повести «Портрет» упоминаются и иные фантастические существа: Чартков рисует женщин по их желанию Ундиной (Т. III: С.107) – околдовывающей, сводящей с ума мужчин женщиной, живущей в воде[[134]](#footnote-134). Этот образ был особенно популярен у романтиков и, вслед за ними, в мещанской среде, в том числе благодаря поэме Фридриха Де Ла Мотт Фуке[[135]](#footnote-135). Сравнение же «подобно какой-то Гарпии» (Т. III: С.115) служит тому, чтобы ввести еще раз в гоголевский текст мотив злобы, ненависти[[136]](#footnote-136).

Фантастическое проявлено в повести «Портрет» и в изображении дьявола, упоминающегося на различных уровнях текста: «живой, бойкой, по русскому выражению: чорту не брат» (Т. III: С.97–98) – сказано о походке Чарткова после того, как он получил деньги. И, кстати, не потому ли Гоголь изменил фамилию персонажа, что тот – не сам дьявол, но его, пусть и не совсем невинная, жертва? К демоническому как к одной из возможных реализаций фантастического в тексте имеет отношение и имя художника, написавшего портрет с Lise в подростковом возрасте: «мсье Ноль» (Т. III: С.100) – дьявола нельзя называть по имени, так как, согласно поверьям, будучи упомянут, он может явиться.

Еще один носитель демонического начала в повести – ростовщик – описывается так: «<…> ходил в широком азиатском наряде; темная краска лица указывала на южное его происхождение, но какой именно был он нации: индеец, грек, персиянин, об этом никто не мог сказать наверно. Высокий, почти необыкновенный рост, смуглое, тощее, запаленое лицо и какой-то непостижимо-страшный цвет его, большие, необыкновенного огня глаза, нависшие густые брови отличали его сильно и резко от всех пепельных жителей столицы» (Т. III: С. 121). Стоит сказать, что волхвы, пришедшие к Христу, имели восточное происхождение[[137]](#footnote-137) и назывались также «магами»[[138]](#footnote-138). Но здесь мы видим негативную реализацию понятия «маг» – злой колдун, каким выступает персонаж-персиянин, о котором отец художника Б.[[139]](#footnote-139) говорит, что тот «сам просится в дьяволы ко мне на картину» (Т. III: С. 122). Таким образом, в повести присутствует противоборство демонического и божественного начал, а фантастическое в этом произведении также следует понимать в русле концепций В. Скотта и Ц. Тодорова.

* + 1. *§ 6. Фантастическое в повести «Шинель»*

Рассмотрим в аспекте фантастического и повесть «Шинель». В ней оно представлено как вид искаженного восприятия мира. Искажение картины мира проявляется и в сплетнях, и в том, что герои принимают реплики окружающих на свой счет : «всякой частный человек считает в лице своем оскорбленным все общество <…> поступила просьба от одного капитана-исправника, не помню какого-то города, <…> что священное имя его произносится решительно всуе. А в доказательство приложил к просьбе преогромнейший том какого-то романтического сочинения, где, чрез каждые десять страниц, является капитан-исправник, местами даже совершенно в пьяном виде» (Т. III: С. 142). Cходный мотив – часть отождествляет себя с целым, личность – с общим понятием, с чином-личиной более, чем со своим подлинным именем присутствует и в «Носе». С этим мотивом можно соотнести «генерала с заклеенным бумажкой лицом, находившегося на крышке Петровичевой табакерки» (Т. III: С.151).Как разновидность фантастического дискурса в повести можно трактовать и такое измененное состояние сознания, как бред главного героя: «наконец, даже сквернохульничал, произнося самые страшные слова, так что старушка хозяйка даже крестилась, от роду не слыхав от него ничего подобного, тем более, что слова эти следовали непосредственно за словом „ваше превосходительство“. Далее он говорил совершенную бессмыслицу, так что ничего нельзя было понять; можно было только видеть, что беспорядочные слова и мысли ворочались около одной и той же шинели» (Т. III: С.168).

Ритуальность общения чиновников, особый обряд, далекий от православия, нечто языческое можно увидеть в эпизоде общения Акакия Акакиевича и «значительного лица»: «...и сказал: “Что вам угодно?” — голосом отрывистым и твердым, которому нарочно учился заране у себя в комнате, в уединении и перед зеркалом, еще за неделю до получения нынешнего своего места и генеральского чина. Акакий Акакиевич уже заблаговременно почувствовал надлежащую робость» (Т. III: С.165). Кстати, если говорить об отождествлении с чином и потере христианского имени, имя у «значительного лица» все же есть, но при этом непонятно, какое: «„так-то, Иван Абрамович!“ – „этак-то, Степан Варламович!“» (Т. III: С.165). Чин снова оказывается важнее имени.

Тот же мотив — «чин важнее имени» — мы можем увидеть не в карикатурном виде, а в наивном, пусть и ошибочном, самоотождествлении человека с должностью, которое имеет Акакий Акакиевич. «Вряд ли где можно было найти человека, который так жил бы в своей должности. Мало сказать: он служил ревностно, нет, он служил с любовью. Там, в этом переписываньи, ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир. Наслаждение выражалось на лице его; некоторые буквы у него были фавориты, до которых если он добирался, то был сам не свой: и подсмеивался, и подмигивал, и помогал губами, так что в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило перо его» (Т. III: С.144).

Снова появляется сближающий «Шинель» с «Невским проспектом» мотив сапожника (то, что Гофман представлен в «Невском проспекте» сапожником, кстати, может отражать неприятие Гоголем идей Гофмана-писателя): Башмачкин, «с … цветом лица что̀ называется гемороидальным*...*» (ср. табак как средство от геморроя в «Носе») (Т. III: С.143) – в своем роде «сапожник без сапог», то есть тот, кто делает что-либо для других, но не имеет возможности сделать это для себя[[140]](#footnote-140). Это и намек на то, как трудно Акакию Акакиевичу получить желанную шинель; но у Гоголя также сказано, что «когда, в какое время и каким образом произошла она [фамилия – *П.К*.] от башмака, ничего этого неизвестно. И отец, и дед, и даже шурин и все совершенно Башмачкины ходили в сапогах, переменяя только раза три в год подметки» (Т. III: С.142) – налицо снова тот же «двойной язык», что наблюдался в связи с выражением «комар носа не подточит» в повести «Нос».

Несет определенный, можно сказать, эзотерический смысл и дата появления на свет героя: «родился Акакий Акакиевич против ночи, если только не изменяет память, на 23 марта» (Т. III: С.142). Это похоже на начало астрономического года, который на самом деле начинается около 22-го марта, и как раз 22 марта по новому стилю именины Акакия. Один из святых, носящих это имя, входит в число четырнадцати святых помощников: «покровитель воинов, считается, что он поддерживает в вере перед лицом неожиданной и мученической смерти. Также святой помогает обращающимся к нему с молитвой в борьбе с плотью»[[141]](#footnote-141). Смерть Акакия Акакиевича можно уподобить мученической, но мука эта не за веру — за шинель, да и ради нее же он боролся с плотью, отказывая себе во всем: («изгнать употребление чаю по вечерам, не зажигать по вечерам свечи, а если что̀ понадобится делать, идти в комнату к хозяйке и работать при ее свечке; ходя по улицам, ступать как можно легче и осторожнее по камням и плитам, почти на цыпочках, чтобы таким образом не истереть скоровременно подметок; как можно реже отдавать прачке мыть белье, а чтобы не занашивалось, то всякой раз, приходя домой, скидать его и оставаться в одном только демикотоновом халате») (Т. III: С.152). Но в то же время это и пародия на житие: борьба с плотью не оборачивается утверждением духа, что уже отмечали исследователи[[142]](#footnote-142).

В образе героя также развита тема постоянства, неизменности русской судьбы, начиная с имени: «пусть лучше будет он называться как и отец его» (Т. III: С.142); «все на одном и том же месте, в том же положении, в той же самой должности, тем же чиновником для письма» (Т. III: С.143). «Акакию Акакиевичу забралось уже за пятьдесят лет» (Т. III: С.167) – полвека, т.е. чуть постарше Поприщина, но оба героя провели всю жизнь на мелких должностях, так ничего и не добившись.

В повести фантастическое представлено и в двух связанных, но противоположных ипостасях: очеловечивание природы и принижение человека: «Враг этот не кто другой, как наш северный мороз»(Т. III: С.147) — оживление явления природы, стихийного фантастического существа из славянского фольклора[[143]](#footnote-143).

Фантастическое в повести «Шинель» также реализовано через мотив брака с неодушевленным существом как с символом тех или иных сверхъестественных сил, как, например, обручение дожа Венеции с морем[[144]](#footnote-144): «как будто бы он женился, как будто какой-то другой человек присутствовал с ним, как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу, — и подруга эта была не кто другая, как та же шинель на толстой вате» (Т. III: С.152).

С «любовью» к шинели (даже хочется написать это слово с большой буквы) связана и возможность последующего превращения героя в призрака-мстителя — инфернальную, пусть не совсем «злую», скорее, амбивалентную силу: «мертвец в виде чиновника, ищущего какой-то утащенной шинели и под видом стащенной шинели сдирающий со всех плеч, не разбирая чина и звания, всякие шинели» (Т. III: С.168). Поэтому нападение мертвеца на «значительное лицо» — загробная справедливость, месть за утрату любимой (пусть и одежды): «сам даже скинул поскорее с плеч шинель свою… генеральская шинель пришлась ему совершенно по плечам; по крайней мере, уже не было нигде слышно таких случаев, чтобы сдергивали с кого шинели» (Т. III: С.173).

Существует точка зрения, что в повести проявляется завуалированная фантастика (см. концепции Ю. В. Манна и В. М. Марковича в первой главе), однако отождествить чиновника-мертвеца с Акакием Акакиевичем не мешает даже изменение внешнего облика данного персонажа в конце повести. Как известно, гость из потустороннего мира, каким в конце повести является персонаж, способен без труда менять обличье, в том числе принять вид Петра I: привидение было «уже гораздо выше ростом[[145]](#footnote-145), носило преогромные усы» (в пользу данного сравнения чуть выше упоминается у него «такой кулак, какой и у живых не найдешь») (Т. III: С.170). Кроме того, так, согласно классификации нежити[[146]](#footnote-146), ведут себя заложные покойники[[147]](#footnote-147)— существа, не до конца принадлежащие миру мертвых, так как они либо умерли насильственной смертью, либо были самоубийцами, живые мертвые.

Неожиданное «полувоскресение» Акакия Акакиевича имеет параллели и с евангельскими мотивами Христа и Лазаря: обращение воров напоминает сцену бичевания Спасителя, а кража шинели – последующий спор о Его одеждах. О Лазаре же напоминает фраза «четвертого дня похоронили» (Т. III: С.166) — но, как мы убеждаемся, подлинному христианству почти нет места в изображаемом Гоголем «страшном мире»: выражение Блока вполне уместно употребить по отношению к «Петербургским повестям» как термин. Гоголь стремится к Христу, но Его трудно найти, за Ним трудно идти в современной ему России — и не из-за чертовщины (как мы видим, она искусно скрывается, маскируется, ей легко врасти в социальную реальность), а из-за слабости человека, невысокого уровня духовности. Что до Бога, то «царство Мое не от мира сего[[148]](#footnote-148)». Реализм и фантастика оказываются едины;[[149]](#footnote-149) можно сказать, что подобный смысл изначально заложен в Евангелии: зло, демоническое — это не сверхъестественное, это социальное, общепринятое, плотское (нос), это толпа, сводимая к чинам и внешней атрибутике; это мир безликий, и толпа, в определенные моменты времени высыпающая на Невский проспект, напоминает о сонме бесов, изгнанном Христом из бесноватого и вошедшего в стадо свиней. Кстати, отсюда недалеко до простонародного выражения «поступать по-свински»: именно так ведут себя отдельные представители «стада», недавно выбившиеся из него «вожаки». Таково поведение «значительного лица» в «Шинели», в том числе по отношению к Акакию Акакиевичу, приведшее к смерти последнего.

Таким образом, и в повести «Шинель» фантастическое позволяет соединить на различных уровнях текста множество разнообразных культурных мотивов (мотив чина, мотив «сапожника», мотив «покойника-мстителя») и на уровне деталей (тот же мотив сверхвласти чина) связать повесть с другими повестями цикла. При этом у Гоголя можно различить фантастическое в его различных интерпретациях: в понимании В. Скотта (как гротескного безумия и абсурда), в понимании Ц. Тодорова (изображение двух миров, пересекающихся лишь на мгновение — мира чиновников и мира потусторонних существ, на них нападающих) и в понимании В. М.  Марковича — откровенно фантастическое присутствует лишь в финале повести, но именно так автор показывает читателю, что на самом деле фантастическое было в его повествовании с самого начала, просто его скрывал тщательно прописанный быт героев.

* + 1. *§ 7. Фантастическое «Петербургских повестей»: итоговый синтез*

Фантастическое у Гоголя, таким образом, стоит понимать в трех аспектах.

Во-первых, согласно концепции В. Скотта — как гротеск, служащий для изображения безумия, представляющего собой встречу обыденного «я» с глубинными слоями своей же психики, куда не проникает повседневный рассудок. Эти глубины души — вместилище страхов и ложных надежд, но иногда и откровений — можно проассоциировать одновременно с фрейдовским «оно» еще до открытия психоанализа и со средневековыми представлениями об аде как о глубоком месте, где обитают нечистые духи: научные представления будущего и мифологические прошлого реализуются Н. В. Гоголем в настоящем, современном ему времени в форме текста художественной литературы.

С гоголевскими персонажами происходит своего рода катастрофа: их подсознательные импульсы, будучи слишком сильны, вырываются на поверхность, и наступает безумие. И, как представляется, композиция «Петербургских повестей» подтверждает это: они расположены в порядке чередования большего интереса автора то к миру внешнему, то к миру внутреннему: «хронотоп, внешний мир» («Невский проспект») — «часть человека, ставшая целым» («Нос») — «человек как изображение» («Портрет») — «часть человека, вернее, его одежды, фактически его убившая» («Шинель») — «человек, ушедший в свой внутренний мир = сошедший с ума» («Записки сумасшедшего»). Невозможность построить гармоничные отношения со внешним миром и проявить в нем свою волю заставляет персонажей уйти в мир внутренний, в себя (или, что почти то же самое, вытащить его на поверхность), но «но и там, и там их встречает одинаковый ад»[[150]](#footnote-150). Таким образом, хотя фантастическое не равно демоническому, а шире него, тем не менее именно через фантастическое Гоголь реализует демоническое начало в «Петербургских повестях»: для него нечистый уже не фольклорный персонаж, как в «Вечерах на хуторе близ Диканьки». Дьявол теперь «сидит внутри» человека: это сам человек в его пошлости, низменности, усредненности, подчиненности власти денег и чина. Именно поэтому фантастическому больше не нужен конкретный носитель: и демоническое, и просто-напросто лишенное чертовщины алогичное, выражаемое через язык — это то, что есть в каждом, в каждом персонаже и в читателе. Фантастическое, связанное с искаженным восприятием действительности – это способ видения мира, который сам по себе абсурден, где «все не то, чем кажется» (Т. III: С.45) (поэтому, возможно, так много в «Петербургских повестях» аллюзий на литературу и фольклор: ничто не самостоятельно и не самоценно, все указывает на другое): т.е. фантастична и ненормальна сама действительность.

Поэтому фантастическое в цикле повестей представлено также с помощью средневековых мотивов, особенно фольклора Западной Европы, вошедших далее и в зарубежную литературу, а затем – в отечественную. Помимо уже отмеченных отсылок — например, к образам сирен или василиска – стоит снова обратить внимание на связь зла и добра, дьявола и Бога через понятие неназываемости, неизречения имени. Эта традиция связана с тенденцией апофатического богословия: Бог не есть то или это и не есть что-либо из сотворенного им[[151]](#footnote-151).

В «Петербургских повестях» есть косвенные отсылки-связи между безумием и святостью юродства: герои Гоголя не юродивые святые, а уроды или жертвы уродства мира, так как в них есть эгоизм, недопустимый при святости. В литературной житийной традиции существует связь фантастического и святости: на святость персонажа указывают именно совершенные им чудеса (т.е. род фантастического). Но с гоголевскими героями чуда не происходит, так как ни наивность (Пискарев, Башмачкин), ни страсть (Чартков, Поприщин) не есть сила веры, не есть духовность. Чуда достойны немногие герои — такие, как старый художник в «Портрете», так как с ним произошло просветление. Необходим не полный отказ от «я», а недоминирование «я» над другими, осознание замысла Божьего о себе, настоящего поприща, поэтому фамилия «Поприщин» — фактически насмешка. Религиозный мотив святости и греха еще раз объясняет выбор автором Испании как привлекательной для этого персонажа записок «Записках сумасшедшего» страны. Это одна из стран, наиболее связанных с католичеством, так же как Россия – с православием. Вряд ли это сознательное противопоставление двух ветвей христианства, скорее, подсознательный поиск Поприщиным спасения в вере, но он не удается – земная слава оказывается слишком сильным искушением. Никто из главных героев повестей не способен, подобно Христу, отказаться от мирских соблазнов, от того, что предлагает дьявол[[152]](#footnote-152).

К фантастическому в «Петербургских повестях» относится и постоянное сопоставление человека с животными, в том числе и с вымышленными мифологическими персонажами. «Сон разума рождает чудовищ» (исп. El sueño de la razón produce monstruos) — испанская поговорка, фабула известного одноименного офорта Франсиско Гойи из цикла «Капричос»[[153]](#footnote-153), созданного ранее, чем «Петербургские повести» (1797, весь цикл завершен к 1799 году) и наверняка Гоголю известного[[154]](#footnote-154). Эта возможная связь снова актуализирует мотивы Испании и сна, а также представление, что живопись в широком смысле – изобразительное искусство — некий всеобщий, всем понятный язык, потому и некоторые главные герои «Петербургских повестей» — художники. Невероятное нагромождение причудливых фантазий в живописи иногда называют фантасмагорией[[155]](#footnote-155), что изначально означало жанр театрального представления в Европе в XVIII–XIX веках, в котором при помощи «волшебного фонаря» на заднем плане демонстрировались пугающие образы: скелеты, демоны, привидения. И сам Гоголь использует это слово для описания Невского Проспекта в первой и вместе с тем центральной повести цикла: «Какая быстрая совершается на нем фантасмагория в течение одного только дня!» (Т. III: С. 10).

Таким образом, произведения Гоголя, где используется фантастическое, можно сравнить с фантасмагорией, что соответствует концепции фантастического, выдвинутой В. Скоттом в отношении Э. Т. А. Гофмана. Однако, как мы убедились, в большинстве «Петербургских повестей» присутствуют и намеки на романтическое двоемирие, что приводит к возможности интерпретировать фантастическое в цикле как мировоззрение, характерное для определенного литературного направления или попыток его преодолеть (концепция Ц. Тодорова). И, наконец, в повестях «Шинель» и особенно «Нос» использована скорее «завуалированная фантастика», согласно концепции В. М. Марковича и Ю. В. Манна. Следовательно, эти концепции понимания фантастического, как мы убедились на фактическом материале, не противоречат друг другу. Перспективнее рассматривать фантастическое в этих текстах Гоголя через призму синтеза концепций понимания фантастики, который можно обозначить как литературное выражение особого мировидения через комплекс аллюзий и повторяющихся мотивов.

* 1. ***Заключение***

Фантастическое у Гоголя, в частности, в «Петербургских повестях» давно служило предметом интереса критиков и ученых. Выдвигались различные предположения о его сути и функциях — от не слишком органичной черты в целом сатирического реалистического творчества (Белинский) до способа показать опасность и распространенность в мире нечистой силы (христианская точка зрения).

С Эйхенбаума и до наших дней исследователей, кроме того, интересует функция фантастического в построении текста повестей (или какой-либо отдельной повести), а также генезис фантастического в «Петербургских повестях». Выдвигаемые гипотезы показали наличие широкого круга источников — от народной, низовой культуры до зарубежной романтической фантастики. Особенно выделяется влияние Гофмана, который, однако, Гоголем пародируется (например, образ ремесленника по фамилии Гофман в «Невском проспекте»). Кроме того, ряд литературоведов усмотрели в таком образе, как Нос, непрямую репрезентацию психологических комплексов, однако, по нашему мнению, и фаллическая интерпретация образа во многом не показатель существовавших или приписанных писателю исследователями проблем, а скорее тоже результат использования фольклорного образа (лубка)[[156]](#footnote-156). В последней трети прошлого века появились концепции, согласно которым в «Петербургских повестях» постепенно происходит снятие носителя фантастики, фантастическое не поясняется и растворяется в действительности, которая сама алогична и фантастична (Манн, Маркович); таким образом появился термин «завуалированная фантастика». Все эти точки зрения можно соотнести и объединить как непротиворечащие друг другу с помощью выдвигаемого О. Г. Дилакторской соотношения «реального-фантастического-символического», на котором, согласно исследовательнице, построены «Петербургские повести».

В ходе самостоятельного (с опорой на гоголеведов-предшественников) анализа фантастического начала в «Петербургских повестях» было выяснено, что особенности репрезентации и смысла фантастического у Гоголя в этих произведениях позволяют как раз объединить повести в цикл. Этот цикл характеризуется единством мировосприятия повествователя (и в случае рассказа от третьего лица, и от первого), повторением мотивов (нос, чин, черт и др.) и алогичностью языка персонажей и сюжета повествования, что призвано показать абсурдность самой жизни в Петербурге того времени, самой реальности. Фантастическое используется Гоголем для описания измененных состояний сознания — таких, как сон[[157]](#footnote-157) или / и сумасшествие, и эти состояния характерны для большинства основных персонажей цикла. С одной стороны, этим создается впечатление некой достоверности, с другой — сохраняется очевидность абсурда, то есть получается возможность двойственной трактовки. Фантастическое позволяет связать повести в единое целое цикла также с помощью названий вымышленных существ и других культурных отсылок, как, например, сравнение человека с животным, т.е. с «неразумной тварью». Оно помогает и наметить в одной повести ее ключевой культурный код («испанская тема» в «Записках сумасшедшего»).

Общие особенности репрезентации и смысл фантастического начала в «Петербургских повестях» Н. В. Гоголя можно выразить фразой «Сон разума рождает чудовищ». Эти чудовища — персонажи и сам город — предстают перед нами со страниц «Петербургских повестей», как ужасы на картинах Гойи, с творчеством которого сравнивал творчество Гоголя С. Шамбинаго. Живопись в широком смысле – изобразительное искусство — некий всеобщий, всем понятный язык, а некоторые главные герои повестей — художники. В цикле очевидно присутствует христианская проблематика, выраженная скорее косвенно, через чаще всего безуспешную борьбу с демоническим началом в повседневной жизни, так как то, что воспринимается персонажем как действие нечистой силы, есть или собственные пороки персонажа, или пороки общества в целом. Как идею О. Г. Дилакторской о соотношении «реального-фантастического-символического» можно использовать для синтеза всех точек зрения о роли фантастического у Гоголя, точно так же и синтез точек зрения

В. Скотта (фантастическое как фантасмагория), Ц. Тодорова (фантастическое как свойство мировоззрения определенного литературного направления) и

В. М. Марковича (фантастическое как свойство самой действительности) является наиболее всеохватным и цельным способом понимания сущности фантастического у Гоголя, наиболее адекватным взглядом на конкретную реализацию фантастического в «Петербургских повестях» с точки зрения теории литературы.

* 1. ***Библиография***

1. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. III. Повести. Ред. Комарович В. Л. М.; Л.: АН СССР; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). 1938.
2. Аникст А. А., Мотылева Т. Л., Брагинский И. С. Реализм // Краткая литературная энциклопедия Т. VI. М.., 1971. С. 205–227.
3. Анненский И. Ф. Книги отражений. М., 1979. (Литературные памятники).
4. [Архангельская А. В.](http://www.portal-slovo.ru/authors/89.php) Переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским // <http://www.portal-slovo.ru/philology/37348.php>
5. Белинский В. Г. О русской повести и повестях г. Гоголя // Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13-ти т. Т. I. М., 1953. С. 259–307.
6. Белый А. Мастерство Гоголя: Исследование / Предисл. Л. Каменева. М.; Л., 1934.
7. Бианка // Суперанская А.В. Словарь русских личных имен. М., 2006. С. 364.
8. Библия. Книги Священного писания Ветхого и Нового завета. М.: Российское библейское общество, 2000.
9. Вайскопф М. «Мрачные образа» (Об одном неучтенном источнике гоголевских повестей «Портрет» и «Вий») // Творчество Гоголя в диалоге культур. М. –Новосибирск, 2015. 124–127.
10. Василиск // Энциклопедия сверхъестественных существ. Сост. Королев К. М.; СПб., 2006. С. 539.
11. Виноградов В. В. Натуралистический гротеск: (Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос») // Виноградов. Поэтика русской литературы: Избранные труды. М., 1976. С. 5–44.
12. Волхвы // Православная энциклопедия. Т. 9: Владимирская икона Божией Матери - Второе пришествие: энциклопедия. М. 2005. С. 278–282.
13. Воронский А.К. Гоголь. М, 1934 (ЖЗЛ).
14. Гайденко В. П. Апофатическая теология // Новая философская энциклопедия:

В 4-х т. Т. I А–Д. М.: Мысль. Под редакцией В. С. Степина. 2010. С.151–152.

1. Гарпия. Энциклопедия сверхъестественных существ / Сост. Королев К. М.; СПб, 2006. С. 405.
2. Гоголь: реальность воображения // Знамя. 2009. № 4. С.163–177.
3. Гольденберг А.Х. Архетипы в поэтике Н. В. Гоголя. 2-е изд, испр. и доп. М.: Флинта: Наука, 2012.
4. Гомункул // Энциклопедия сверхъестественных существ / Сост. Королев К. М.; СПб, 2006. С. 496.
5. Горбунова А. Первая любовь, мать Ада. Стихотворения. М.: АГРО-Риск: Кн. Обозрение, 2008.
6. Гофман Э. Т. А. Житейские воззрения кота Мурра // Гофман Э. Т. А. Крошка Цахес, по прозванию Циннобер: сказки, роман. М.: Эксмо, 2008. С. 195–588.
7. Григорьев A. A. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина //

Григорьев A. A. Апология почвенничества / Сост. и комментарии А. В. Белова. М., 2008.

1. Грин В. Безумные короли. Ростов-на-Дону, 1997. С. 146–156.
2. Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М.; Л.: Гос. изд-во художеств. лит., 1959.
3. Гуминский В. М. Гоголь и «Лествица» прп. Иоанна Синайского // Творчество Гоголя в диалоге культур. М.; Новосибирск, 2015. С.55–62.
4. Даль В. И. Пословицы русского народа. М.: Художественная литература. 1989.
5. Де Ла Мотт Фуке Ф. Ундина. М., 2011.
6. Дилакторская О. Г. Фантастическое в повести Н. В. Гоголя «Нос» // Русская литература. 1984. №1. С. 153–166.
7. Дилакторская О. Г. Фантастическое в «Петербургских повестях» Н. В. Гоголя. Владивосток, 1986.
8. Дмитриева Е. Е. Гоголь между языками и культурами. М.: ИМЛИ РАН, 2011.
9. Дмитриева Е. Е. Гоголь: Тургенев. Достоевский. Когда изображение служит слову. М.: Бослен, 2014. С. 9–48.
10. Достоевский Ф. М. Зубоскал // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1978. Т. XVIII. С. 5–10.
11. Ермаков И. Очерки по анализу творчества Н. В. Гоголя. М.; Пг., 1924.
12. Ермилов В. В. Гений Гоголя. М., 1959.
13. Зеньковский В. Н. В. Гоголь // Гиппиус В. Гоголь; Зеньковский В. Н. В. Гоголь / Предисл., сост. Л. Аллена. СПб.,1994. С. 189–338. (Судьбы. Оценки. Воспоминания. XIX–XX вв.)
14. Золотусский И. П. «Записки сумасшедшего» и «Северная пчела» // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. М., 1976. Т. XXXV. № 2. С. 144–154.
15. Иваницкий А.И. Гоголь и Гофман // Вторые гоголевские чтения: «Н. В. Гоголь и мировая культура». М., 2003. Стр. 167–180.
16. Карасев Л. В. Гоголь в тексте. М.: Знак, 2012.
17. Козлова Г.А. Зарубежная литература в контексте христианской мысли: сборник научных статей / Г. А. Козлова. – Армавир: РИО АГПА, 2011. Цит. по: URL: <https://www.rummuseum.ru/portal/node/2874> (дата обращения 11.02.2018).
18. Колобок // Народные русские сказки / Сост. А. Н. Афанасьев. М.: Художественная литература, 1982 С. 32–34.
19. Кравченко О. Проблематика художественного целого «Петербургских повестей» Н. В. Гоголя. Гоголеведческие студии. Нежин. Вып.18.2009. С.145.
20. Лепахин В. В. «Живопись и иконопись в повести Н. В. Гоголя «Портрет». По редакции «Арабесок» // Лепахин В. В. Икона в русской художественной литературе. Икона и иконопочитание, иконопись и иконописцы. М., 2002.С. 164–199.
21. Лихачев Д. С. Смех как мировоззрение // Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы. СПб., 1997.
22. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С.251–292.
23. Макогоненко Г. П. Гоголь и Пушкин. Л., 1985.
24. Максимов Е. Н. Образ Христофора Кинокефала (опыт сравнительно-мифологического исследования) // Древний Восток. Сб. 1. М.: Наука, 1975.

С. 76– 89.

1. Максимов С. В. Нечистая, неведомая и крестная сила // Максимов С. В. Куль хлеба. Нечистая, неведомая и крестная сила. Смоленск, 1995. С. 243–670.
2. Макурина А. Г. Эволюция демонологического образа в повести Н. В. Гоголя «Нос» // Вестн. СНО. Волгоград, 2006. № 22. С. 130–132.
3. Манн Ю. В. Гоголь // История всемирной литературы: В 9 т. Т. VI. М., 1989.

С. 369–384.

1. Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. М, 1988.
2. Манн Ю. В. Творчество Гоголя. Смысл и форма. СПб, 2007.
3. Маркович В. М. Дыхание фантазии. // Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820–1940 гг.) Л., 1990. С. 41
4. Маркович В. М. Петербургские повести Н. В. Гоголя. Л.,1989.
5. Машинский С. Художественный мир Гоголя. М., 1979.
6. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 2012.
7. Мережковский Д. С. Гоголь. Творчество, жизнь, религия // Мережковский Д.С. Собр. соч.: В 7 т. Т. VI. М.: Республика, 2004. С. 354–384.
8. Молева  Н. М. Гоголь в Москве. М., 2008.
9. Мусиенко С. Ф. Сатирический эффект «Набросков углем» Г. Сенкевича в свете традиций Н. В. Гоголя // Н. В. Гоголь и славянские литературы. М.: Индрик, 2012.

С 248–255.

1. Набоков В. Николай Гоголь. М., 1991.
2. Нежить // Энциклопедия сверхъестественных существ / Сост. Королев К. М.; СПб, 2006. С. 448.
3. Нудельман Р. И. Фантастика // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред.

А. А. Сурков. Т. VII. М., 1972. Стб. 887–895.

1. Оборотень // Энциклопедия сверхъестественных существ / Сост. Королев К. М.; СПб, 2006. С. 454–455.
2. Переписка Андрея Курбского с Иваном Грозным. // Библиотека литературы Древней Руси / РАН. ИРЛИ: Под ред. Д. С Лихачева, Л. А. Дмитриева,

А. А. Алексеева, Н. В. Понырко. – Спб.: Наука, 2001. Т. XI: XVI век.

1. Преподобный Серафим Саровский. Житие и поучение. К.: Киево-Печерская Успенская Лавра, 2006
2. Псиглавцы. Энциклопедия сверхъестественных существ / Сост. Королев К. М.; СПб, 2006. С. 370.
3. Святой Акакий Сотник // Православная энциклопедия. Т. 1: А-Алексий Студит, М., 2000. С. 368–369.
4. Сирены. Энциклопедия сверхъестественных существ / Сост. Королев К. М.; СПб, 2006. С. 466–468
5. Скотт В. О сверхъестественном в литературе и, в частности, о сочинениях Эрнста Теодора Вильгельма Гофмана // Скотт В. Собр. Соч.: В 20 т. Т. XX: Граф Роберт Парижский. Статьи и дневники. Переводы. М.-Л. 1965. С. 602–652.
6. Словарь русского языка в 4 т./ Под ред. А. П. Евгеньевой. Т. II. (О–К) М.: Русский язык,1986. С. 509
7. Смерды // Большая Советская энциклопедия. Т. XXIII / Глав. ред. А. М. Прохоров. М., 1976, Ст. 1795.
8. Степанов Н. Л. Н. В. Гоголь: Творческий путь. 2-е изд. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1959. 608 с.
9. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М., 1997.
10. Ульянов Н. Арабеск или апокалипсис? // Новый журнал. 1959. № 57. C 116–131.
11. Ундины // Энциклопедия сверхъестественных существ / Сост. Королев К. М.; СПб, 2006. С. 206–207.
12. Успенский Б. А. «Время в гоголевском «Носе»: («Нос» глазами этнографа) // Успенский Б.А. Историко-филологические очерки. М., 2004. C. 49–68.
13. Фантасмагория // Толковый словарь русского языка в 4 т. / Под ред. Д.Н. Ушакова. М., 1996.Т. IV: С - Ящурный. 1996. Стб.1058.
14. Фридлендер Г. М. Поэтика русского реализма. Л., 1971.
15. Хапаева Д. Неоконченные опыты над читателем: Н. В. Гоголь. Петербургские повести // Нева. СПб., 2009. № 3. С. 218–238.
16. Хомук Н. В., Янушкевич А. С. Отзвуки притчи о блудном сыне в «Петербургских повестях» Н.В. Гоголя // «Вечные» сюжеты русской литературы. «Блудный сын» и другие. Сборник научных трудов. Новосибирск, 1996. С.68–78.
17. Храпченко М. Б. Избранные труды. Николай Гоголь. Литературный путь. Величие писателя. М., 1993.
18. Цветочки Франциска Ассизского. СПб., 2007.
19. Черниговская М. С. Риторический текст в «Петербургских повестях» Н. В. Гоголя. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Улан-Удэ, 2008.
20. Шамбинаго С. Трилогия романтизма: (Н. В. Гоголь). М., 1911.
21. Шлаин М. И. Характер гротеска у Гоголя. Автореф. дисс. канд. наук. М.,1971.16 с.
22. Эйхенбаум Б. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б. О прозе: Сб. ст. / Сост. и подгот. текста И. Ямпольского. Л., 1969. С. 306–326.
23. Karlinsky Simon. The sexual labyrinth of Nikolai Gogol. Harvard University Press, 1976.
24. Koschmal W. Gogol‘s „Portret“ als Legende von der Teufelsikone // Wiener Slawistischer Almanach. Bd.14 (1984). S. 207–218. Цит. По: Тарасова Е. К.

Н. В. Гоголь в немецкоязычном литературоведении (70–90 годы ХХ века). <http://samlib.ru/t/tarasow_a_b/gogolx.shtml>

1. *Гоголь  Н. В*. Полн. собр. соч.: в 14 т. Т. III. Повести. Ред. Комарович В. Л. М.; Л.: АН СССР; Ин-т. рус. лит. (Пушкин. Дом). 1938. С. 635. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках номера тома и страницы. [↑](#footnote-ref-1)
2. В новом полном собрании сочинений и писем Н. В. Гоголя в 23 томах, создаваемом Институтом мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, «Петербургские повести» еще не вышли полностью. Пока что изданы тома I, IV и VII (в двух книгах). Часть текстов, составляющих «Петербургские повести», уже опубликована в третьем томе нового собрания сочинений, а именно: «Портрет» (С. 46–80), «Невский Проспект» (С. 126–155) и «Клочки из записок сумасшедшего» (С. 205–222). Но это не последние редакции произведений, к тому же «Нос» и «Шинель» в новом полном собрании сочинений еще вообще не вышли в свет, поэтому это издание как комплексную публикацию «Петербургских повестей» невозможно использовать ни для анализа общих особенностей цикла, ни для рассмотрения отдельных входящих в него произведений в окончательной авторской обработке. [↑](#footnote-ref-2)
3. *Маркович В. М*. Петербургские повести Н. В. Гоголя. Л., 1989. С. 6. [↑](#footnote-ref-3)
4. *Дилакторская О. Г*. Фантастическое в «Петербургских повестях» Н. В. Гоголя. Владивосток, 1986. С.5. [↑](#footnote-ref-4)
5. *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: в 14 т. Т. III. Повести. Ред. Комарович В. Л. М.; Л.: АН СССР; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). 1938. С. 635. [↑](#footnote-ref-5)
6. *Кравченко О*. Проблематика художественного целого «Петербургских повестей» Н. В. Гоголя. Гоголеведческие студии. Нежин. Вып. 18. 2009. С. 145. [↑](#footnote-ref-6)
7. Аникст А. А., Мотылева Т. Л., Брагинский И. С. Реализм // Краткая литературная энциклопедия Т. VI. М.., 1971. С. 205. [↑](#footnote-ref-7)
8. Белинский В. Г. О русской повести и повестях г. Гоголя // Полн. собр. соч.: в 13-ти т. Т. I. М., 1953. С. 303. [↑](#footnote-ref-8)
9. Там же. С. 297. [↑](#footnote-ref-9)
10. Григорьев A. A. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина // Григорьев A. A. Апология почвенничества / Составление и комментарии А. В. Белова.  М., 2008. [↑](#footnote-ref-10)
11. Анненский И. Ф. Книги отражений. М., 1979. (Литературные памятники). С. 207. [↑](#footnote-ref-11)
12. Там же. С. 212. [↑](#footnote-ref-12)
13. Там же. [↑](#footnote-ref-13)
14. *Воронский  А. К*. Гоголь. М, 1934 (ЖЗЛ). С. 147. [↑](#footnote-ref-14)
15. Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. С. 271. [↑](#footnote-ref-15)
16. Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. С. 274–275. [↑](#footnote-ref-16)
17. Машинский С. Художественный мир Гоголя. 1979. С. 162. [↑](#footnote-ref-17)
18. Макогоненко Г. П. Гоголь и Пушкин. Л., 1985. С. 311. [↑](#footnote-ref-18)
19. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С.251–292. [↑](#footnote-ref-19)
20. Мусиенко С. Ф. Сатирический эффект «Набросков углем» Г. Сенкевича в свете традиций

    Н. В. Гоголя // Н. В. Гоголь и славянские литературы. М.: Индрик, 2012. С. 250. [↑](#footnote-ref-20)
21. Ермилов В. В. Гений Гоголя. М., 1959. [↑](#footnote-ref-21)
22. Там же. С. 199. [↑](#footnote-ref-22)
23. *Козлова Г. А*. Зарубежная литература в контексте христианской мысли: сборник научных статей. / Г. А. Козлова. – Армавир: РИО АГПА, 2011. Цит. по: URL: <https://www.rummuseum.ru/portal/node/2874> (дата обращения 11.02.2018). [↑](#footnote-ref-23)
24. *Иваницкий А. И*. Гоголь и Гофман //Вторые гоголевские чтения: «Н. В. Гоголь и мировая культура». М., 2003. С. 167–180. [↑](#footnote-ref-24)
25. Там же. С. 143. [↑](#footnote-ref-25)
26. *Хапаева Д*. Неоконченные опыты над читателем: Н.В. Гоголь. Петербургские повести // Нева, 2009. N 3. С. 218. [↑](#footnote-ref-26)
27. Там же. С. 226. [↑](#footnote-ref-27)
28. Там же. С. 233. [↑](#footnote-ref-28)
29. *Гольденберг А. Х*. Архетипы в поэтике Н. В. Гоголя. 2-е изд., испр. и доп. М.: Флинта: Наука, 2012. С. 20. [↑](#footnote-ref-29)
30. Там же. С. 111. [↑](#footnote-ref-30)
31. *Карасев Л. В*. Гоголь в тексте. М.: Знак, 2012. С. 12–13. [↑](#footnote-ref-31)
32. Там же. С. 15. [↑](#footnote-ref-32)
33. Там же. С. 17. [↑](#footnote-ref-33)
34. На этом основании, мы полагаем, возможно сравнить его с Рабле или современными постмодернистами. [↑](#footnote-ref-34)
35. * + - 1. Эйхенбаум Б. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б. О прозе: Сб. ст. / Сост. и подгот. текста И. Ямпольского. Л., 1969. С. 320. Ср. также: «...и конец этот нисколько не фантастичнее и не “романтичнее”, чем вся повесть. Наоборот — там была действительная гротескная фантастика, переданная как игра с реальностью; тут повесть выплывает в мир более обычных представлений и фактов, но все трактуется в стиле игры с фантастикой» Там же. С. 325.

    [↑](#footnote-ref-35)
36. *Белый А*. Мастерство Гоголя: Исследование / Предисл. Л. Каменева. М.; Л., 1934. [↑](#footnote-ref-36)
37. Там же. С. 165. [↑](#footnote-ref-37)
38. *Белый А*. Мастерство Гоголя. С. 186. [↑](#footnote-ref-38)
39. *Зеньковский В*. Н. В. Гоголь // Гиппиус В. Гоголь; Зеньковский В. Н. В. Гоголь / Предисл., сост. Л. Аллена. СПб., 1994. С. 214. [↑](#footnote-ref-39)
40. Успенский Б. А. Время в гоголевском «Носе»: («Нос» глазами этнографа) // Успенский Б. А. Историко-филологические очерки. М., 2004. C. 49–68. [↑](#footnote-ref-40)
41. Там же. С. 49. [↑](#footnote-ref-41)
42. Там же. С. 50. [↑](#footnote-ref-42)
43. Там же. С. 55. [↑](#footnote-ref-43)
44. Ермаков И. Очерки по анализу творчества Н. В. Гоголя. М., Пг., 1924. [↑](#footnote-ref-44)
45. *Рыбакова М*. Гоголь: реальность воображения // Знамя. 2009. № 4. С.163–177. [↑](#footnote-ref-45)
46. *Мережковский Д.С*. Гоголь. Творчество, жизнь, религия // Мережковский  Д. С. Собр. соч.:

    В 7 т. Т. VI. М., 2004. С. 354. [↑](#footnote-ref-46)
47. Там же. [↑](#footnote-ref-47)
48. Там же. [↑](#footnote-ref-48)
49. *Ульянов Н*. Арабеск или апокалипсис? // Новый журнал. 1959. № 57. С. 116–131. [↑](#footnote-ref-49)
50. Koschmal W. Gogol‘s «Portret» als Legende von der Teufelsikone // Wiener Slawistischer Almanach. Bd.14/1984. S. 207-218. Цит. по: Тарасова Е. К. Н. В. Гоголь в немецкоязычном литературоведении 70-90 годы ХХ века. М. 2002. <http://samlib.ru/t/tarasow_a_b/gogolx.shtml> (дата обращения: 23.02.2018). [↑](#footnote-ref-50)
51. Op. Cit. [↑](#footnote-ref-51)
52. *Лепахин В. В*. Живопись и иконопись в повести Н. В. Гоголя «Портрет». По редакции «Арабесок» // Лепахин В. В. Икона в русской художественной литературе. Икона и иконопочитание, иконопись и иконописцы. М., 2002. С. 164–199. [↑](#footnote-ref-52)
53. Макурина А. Г. Эволюция демонологического образа в повести Н. В. Гоголя «Нос» // Вестн. СНО. Волгоград, 2006. N 22. С. 130–132. [↑](#footnote-ref-53)
54. Там же. С. 130. [↑](#footnote-ref-54)
55. Макурина А. Г. Эволюция демонологического образа в повести Н. В. Гоголя «Нос». С. 131. [↑](#footnote-ref-55)
56. Черниговская М. С. Риторический текст в «Петербургских повестях» Н. В. Гоголя. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Улан-Удэ, 2008. С. 68. [↑](#footnote-ref-56)
57. *Карасев Л. В*. Гоголь в тексте. М.: Знак, 2012. С. 163. [↑](#footnote-ref-57)
58. *Гуминский В. М*. Гоголь и «Лествица» прп. Иоанна Синайского // Творчество Гоголя в диалоге культур. М.-Новосибирск, 2015. С.55–62. [↑](#footnote-ref-58)
59. *Вайскопф М*. «Мрачные образа» (Об одном неучтенном источнике гоголевских повестей «Портрет» и «Вий») // Творчество Гоголя в диалоге культур. М.; Новосибирск, 2015. С. 124–127. [↑](#footnote-ref-59)
60. *Дмитриева Е. Е*. Гоголь между языками и культурами. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 129. [↑](#footnote-ref-60)
61. Там же. С. 140. [↑](#footnote-ref-61)
62. Там же. С. 141. [↑](#footnote-ref-62)
63. Таковы, например, народные первоисточники «Фауста», о которых и о тексте Гете в связи с «Портретом» пишет О.Г. Дилакторская. См.: *Дилакторская О. Г*. Фантастическое в «Петербургских повестях» Н. В. Гоголя. Владивосток, 1986. С. 123. [↑](#footnote-ref-63)
64. Виноградов В. В. Натуралистический гротеск: (Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос») // Виноградов. Поэтика русской литературы: Избранные труды. М., 1926. С. 5–44. [↑](#footnote-ref-64)
65. Там же. С. 7. [↑](#footnote-ref-65)
66. Там же. С. 8-9. [↑](#footnote-ref-66)
67. Там же. С. 44 [↑](#footnote-ref-67)
68. *Набоков В*. Николай Гоголь. М., 1991. С. 119. [↑](#footnote-ref-68)
69. *Степанов Н. Л*. Н. В. Гоголь: Творческий путь. 2-е изд. М., 1959. С. 262. [↑](#footnote-ref-69)
70. Там же. С. 264. [↑](#footnote-ref-70)
71. Там же. С. 265. [↑](#footnote-ref-71)
72. Шлаин М. И. Характер гротеска у Гоголя. Автореф. дисс. канд. наук. М.,1971. [↑](#footnote-ref-72)
73. Манн Ю. В. Гоголь // История всемирной литературы: В 9 т. Т. 6. М., 1989. С. 375. [↑](#footnote-ref-73)
74. Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. М, 1988. С. 55–129. [↑](#footnote-ref-74)
75. *Манн Ю. В*. Творчество Гоголя. Смысл и форма. СПб, 2007. С. 70. [↑](#footnote-ref-75)
76. Там же. С. 74. [↑](#footnote-ref-76)
77. Там же. С. 108. [↑](#footnote-ref-77)
78. *Маркович В. М*. Петербургские повести Н. В. Гоголя. Л.,1989. [↑](#footnote-ref-78)
79. Там же. С. 10. [↑](#footnote-ref-79)
80. *Маркович В. М*. Петербургские повести Н. В. Гоголя. С. 34. [↑](#footnote-ref-80)
81. *Маркович В.М*. Дыхание фантазии. // Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820–1940 гг.) Л., 1990. С. 41. [↑](#footnote-ref-81)
82. Там же. С. 42–43. [↑](#footnote-ref-82)
83. Дилакторская О. Г. Фантастическое в повести Н. В. Гоголя «Нос» // Русская литература. СПб., 1984. № 1. С. 153–166. [↑](#footnote-ref-83)
84. Там же. С. 153. [↑](#footnote-ref-84)
85. Дилакторская О. Г. Фантастическое в «Петербургских повестях» Н. В. Гоголя. Владивосток, 1986. С. 11. [↑](#footnote-ref-85)
86. Там же. С. 12–38, С. 39–79, С. 80–106, С. 107–141, С. 142–178. [↑](#footnote-ref-86)
87. *Нудельман Р. И*. Фантастика // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков.

    Т. VII. М.., 1972. Стб. 887. [↑](#footnote-ref-87)
88. *Скотт  В*. О сверхъестественном в литературе и, в частности, о сочинениях Эрнста Теодора Вильгельма Гофмана // Скотт В. Собр. соч.: в 20 т. Т. XX: Граф Роберт Парижский. Статьи и дневники. Переводы. М.-Л., 1965. С. 602. [↑](#footnote-ref-88)
89. Там же. С. 619. [↑](#footnote-ref-89)
90. Там же. С. 620. [↑](#footnote-ref-90)
91. *Скотт В*. О сверхъестественном в литературе и, в частности, о сочинениях Эрнста Теодора Вильгельма Гофмана. С. 629. [↑](#footnote-ref-91)
92. *Тодоров Ц*. Введение в фантастическую литературу. М., 1997. С.18. [↑](#footnote-ref-92)
93. Там же. С. 24. [↑](#footnote-ref-93)
94. *Маркович В. М*. Дыхание фантазии. Л., 1990. С. 5. [↑](#footnote-ref-94)
95. Там же. С. 11. [↑](#footnote-ref-95)
96. Там же. С. 12. [↑](#footnote-ref-96)
97. Там же. С. 13. [↑](#footnote-ref-97)
98. Там же. С. 14. [↑](#footnote-ref-98)
99. Там же. [↑](#footnote-ref-99)
100. «Имя мастера раннего итальянского Возрождения Перуджино никогда не было общеупотребительным, общепонятным. Это личный вкус Гоголя, выдающий близкое знакомство с живописью. Тем более ссылка на «Бианку», хотя бы по одному тому, что такой в истории искусства не существует. В 1504 году Перуджино пишет для одной из итальянских церквей – dei Bianchi фреску «Поклонение» волхвов». Под «Бианкой» (созвучие названию церкви) Гоголь подразумевает изображенную на ней мадонну. Но к такому сокращению прибегали только профессионалы»

     (*Молева Н. М*. Гоголь в Москве. М, 2008. С. 54). [↑](#footnote-ref-100)
101. *Бианка* // Суперанская А.В. Словарь русских личных имен. М., 2006. С. 364. [↑](#footnote-ref-101)
102. *Сирены* // Энциклопедия сверхъестественных существ. Сост. Королев К. М, СПб, 2006.

     С. 466–468. [↑](#footnote-ref-102)
103. Курсив Гоголя. [↑](#footnote-ref-103)
104. «Перед ним сидел Шиллер, не тот Шиллер, который написал “Вильгельма Теля” и “Историю Тридцатилетней войны”, но известный Шиллер, жестяных дел мастер в Мещанской улице. Возле Шиллера стоял Гофман, не писатель Гофман, но довольно хороший сапожник с Офицерской улицы, большой приятель Шиллера») (Т. III: С.37). [↑](#footnote-ref-104)
105. Дилакторская О. Г. Фантастическое в «Петербургских повестях» Н. В. Гоголя. С. 19. [↑](#footnote-ref-105)
106. Выражение употребляется неоднократно. См.: Переписка Андрея Курбского с Иваном Грозным // Библиотека литературы Древней Руси / РАН. ИРЛИ: Под ред. Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексеева, Н. В. Понырко. – СПб.: Наука, 2001. Т. XI: XVI век. С. 23, 31, 47, 51, 57, 67. [↑](#footnote-ref-106)
107. *Смерды* // Большая Советская энциклопедия. Т. XXIII / Глав. ред. А. М. Прохоров. М., 1976, Ст. 1795. [↑](#footnote-ref-107)
108. Золотусский И. П. «Записки сумасшедшего» и «Северная пчела» // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. М., 1976. ТXXV. № 2. С. 144–154. [↑](#footnote-ref-108)
109. *Псиглавцы* // Энциклопедия сверхъестественных существ. С. 370. [↑](#footnote-ref-109)
110. С Дон-Кихотом сравнивает Поприщина О. Г. Дилакторская (См. Дилакторская О. Г. Фантастическое в «Петербургских повестях» Н. В. Гоголя. С. 61.). Наши идеи представляют собой развитие ее сравнения. [↑](#footnote-ref-110)
111. Максимов Е. Н. Образ Христофора Кинокефала (опыт сравнительно-мифологического

     исследования) // Древний Восток. Сб. 1. М.: Наука, 1975. С. 76–89. [↑](#footnote-ref-111)
112. См. о ней: *Грин В*. Безумные короли. Ростов-на-Дону, 1997. С. 146–156. [↑](#footnote-ref-112)
113. *Оборотень* // Энциклопедия сверхъестественных существ. С. 454–455. [↑](#footnote-ref-113)
114. *Пушкин А. С*. Полное собрание сочинений: В 10 т. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977–1979.

     Т. V. Евгений Онегин. Драматические произведения. Л., 1978. С. 83. [↑](#footnote-ref-114)
115. *Макогоненко  Г. П*. Гоголь и Пушкин. Л., 1985. С. 157–161. [↑](#footnote-ref-115)
116. Словарь русского языка: В 4 т. Т. II (О–К). М.: Русский язык,1986. С. 509. [↑](#footnote-ref-116)
117. См.: *Цветочки Франциска Ассизского*. СПб., 2007. [↑](#footnote-ref-117)
118. *Преподобный Серафим Саровский*. Житие и поучение. К.: Киево-Печерская Успенская Лавра, 2006. [↑](#footnote-ref-118)
119. *Гофман Э. Т. А*. Житейские воззрения кота Мурра // Гофман Э. Т. А. Крошка Цахес, по прозванию Циннобер: сказки, роман / М.: Эксмо, 2008. С.195–588. [↑](#footnote-ref-119)
120. *Фердинанд* // Суперанская А.В. Словарь русских личных имен. С.223. [↑](#footnote-ref-120)
121. *Апокалипсис*, 13:5; 13:7. [↑](#footnote-ref-121)
122. Имеется в виду водевиль из простонародной жизни «Филатка и Мирошка — соперники, или Четыре жениха и одна невеста» П. Г. Григорьева-второго (поставлен 30 ноября 1831 г. на сцене Александринского театра). Пользовался большим успехом у демократического зрителя, продержался в репертуаре до 1850-х гг. Упоминается также у Достоевского: водевиль этот был знаком Достоевскому до каторги; о нем говорится в объявлении о выходе альманаха «Зубоскал» (*Достоевский Ф. М*. Зубоскал // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1978. Т. XVIII. С. 5). [↑](#footnote-ref-122)
123. Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. С. 283. [↑](#footnote-ref-123)
124. Там же. С. 284. [↑](#footnote-ref-124)
125. *Гомункул* // Энциклопедия сверхъестественных существ. С. 496. [↑](#footnote-ref-125)
126. Например, Николя Фламель (французский алхимик, которому приписывают изобретение философского камня и эликсира жизни) и его супруга Пернель. [↑](#footnote-ref-126)
127. *Народные русские сказки* / Сост. А. Н. Афанасьев. - М.: Художественная литература, 1982. С. 32–34.

     . [↑](#footnote-ref-127)
128. Развитие этой идеи см.: *Хомук Н. В., Янушкевич А. С*. Отзвуки притчи о блудном сыне в «Петербургских повестях» Н. В. Гоголя // «Вечные» сюжеты русской литературы. «Блудный сын» и другие. Сборник научных трудов. Новосибирск, 1996. С.68–78. [↑](#footnote-ref-128)
129. См.: *Ермаков И*. Очерки по анализу творчества Н. В. Гоголя. М., Пг., 1924. [↑](#footnote-ref-129)
130. *Гуковский Г. А*. Реализм Гоголя. С. 245. [↑](#footnote-ref-130)
131. Что часто встречается в сюжете «Художник и модель», известном еще с античного мифа о Пигмалионе и Галатее. [↑](#footnote-ref-131)
132. См.: *Василиск* // Энциклопедия сверхъестественных существ. C. 539. [↑](#footnote-ref-132)
133. *Мелетинский Е. М*. Поэтика мифа. М, 2012. С. 256. [↑](#footnote-ref-133)
134. *Ундины* // Энциклопедия сверхъестественных существ. Сост. Королев К. М, СПб, 2006.

     С. 206–207. [↑](#footnote-ref-134)
135. *Де Ла Мотт Фуке Ф*. Ундина. М, 2011. [↑](#footnote-ref-135)
136. *Гарпия* // Энциклопедия сверхъестественных существ. Сост. Королев К. М, СПб, 2006. С. 405. [↑](#footnote-ref-136)
137. «Когда же Иисус родился в Вифлееме Иудейском во дни царя Ирода, пришли в Иерусалим волхвы с востока…» (Матф., 2:1). [↑](#footnote-ref-137)
138. *Волхвы* //  Православная энциклопедия. Т. 9: Владимирская икона Божией Матери — Второе пришествие. М. 2005. С. 278–282. [↑](#footnote-ref-138)
139. Предположение о прототипе его и его сына высказано в кн. Н. М. Молевой «Гоголь в Москве» (*Молева  Н. М*. Гоголь в Москве. С. 94–116). [↑](#footnote-ref-139)
140. *Даль В. И*. Пословицы русского народа. М.: Художественная литература. 1989.С. 404. [↑](#footnote-ref-140)
141. *Святой Акакий Сотник* // Православная энциклопедия. Т. I: А-Алексий Студит, М., 2000.

     **С.** 368–369. [↑](#footnote-ref-141)
142. Ср. подобные идеи в примечаниях к монографии: Дилакторская О. Г. Фантастическое в «Петербургских повестях» Н. В. Гоголя. С. 203. [↑](#footnote-ref-142)
143. Мороз упоминается в различных обрядах, например: «Иди, мороз, кутью есть на чугунную борону с железным кнутом» (*Максимов С. В*. Нечистая, неведомая и крестная сила // Максимов С. В. Куль хлеба. Нечистая, неведомая и крестная сила. Смоленск, 1995. С. 459). [↑](#footnote-ref-143)
144. О. Г. Дилакторская пишет, что шинель «претендует на роль героини повествования» (Дилакторская О. Г. Фантастическое в «Петербургских повестях» Н. В. Гоголя. С. 149). [↑](#footnote-ref-144)
145. Чем Акакий Акакиевич. [↑](#footnote-ref-145)
146. *Нежить* // Энциклопедия сверхъестественных существ. С. 448. [↑](#footnote-ref-146)
147. Там же. [↑](#footnote-ref-147)
148. Ин. 18:36. [↑](#footnote-ref-148)
149. О слиянии реального и фантастического, о фантастичном в самом ходе реальности писали, например, Ю. В. Манн и В. М. Маркович; кроме того, О.Г. Дилакторская приходит к сходной позиции, вводя интерпретацию Гоголя через призму тройного соотношения «реального-фантастического-символического» (Дилакторская О. Г. Фантастическое в «Петербургских повестях» Н.В. Гоголя. С. 11). [↑](#footnote-ref-149)
150. *Горбунова А*. Первая любовь, мать Ада. Стихотворения. М.: АГРО-РИСК; Кн. Обозрение. 2008. С. 49. [↑](#footnote-ref-150)
151. Наиболее известные представители тенденции – Псевдо-Дионисий Ареопагит и Григорий Нисский. См.:  *Гайденко  В. П*. Апофатическая теология // Новая философская энциклопедия: В 4 т. Т. I А–Д. М.: Мысль. Под редакцией В. С. Степина. 2010. С.151–152. [↑](#footnote-ref-151)
152. Матф., 4: 1–11. [↑](#footnote-ref-152)
153. О Гойе на русском языке много писал искусствовед В. Н. Прокофьев, который, в частности, анализировал цикл «Капричос». См. *Прокофьев  В. Н*. «Капричос» Гойи, М., 1970. [↑](#footnote-ref-153)
154. *Шамбинаго С*. Трилогия романтизма: (Н. В. Гоголь). М., 1911. 159 с. [↑](#footnote-ref-154)
155. *Фантасмагория* // Толковый словарь русского языка в 4 т. / Под ред. Д. Н. Ушакова. М., 1996. Т. IV: С - Ящурный. 1996. Стб.1058. [↑](#footnote-ref-155)
156. Дилакторская О. Г. Фантастическое в «Петербургских повестях» Н. В. Гоголя. Владивосток, 1986. С. 100–101. [↑](#footnote-ref-156)
157. У Гоголя же без сна невозможен сам факт сюжета некоторых «Повестей» (либо это одна из мотивировок). [↑](#footnote-ref-157)