

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Национальный исследовательский Томский государственный университет»

На правах рукописи



Болотникова Олеся Николаевна

СЕМАНТИКА И ФУНКЦИИ ДВЕРИ И ОКНА  
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ Н.В. ГОГОЛЯ

10.01.01 – Русская литература

Диссертация  
на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель  
доктор филологических наук, доцент  
Киселев Виталий Сергеевич

Томск – 2016

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. СЕМАНТИКА И ФУНКЦИИ ОКНА И ДВЕРИ	
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVII – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА.....	24
1.1. Поэтическая семантика двери и окна	
в украинско-русской барочной традиции XVII – XVIII веков.....	24
1.1.1. Славянские фольклорно-мифологические истоки	
семантики окна и двери.....	24
1.1.2. Дверь и окно в контексте барочной эмблематики дома.....	32
1.2. Феноменология домашнего пространства и семантика двери	
и окна в русской литературе конца XVIII – первой трети XIX века.....	45
1.2.1. Горацианский домашний идеал русского сентиментализма	
и лиминальные пространственные сюжеты.....	45
1.2.2. «Дева у окна» и «стук у врат»: семантика мотивов окна	
и двери в русской литературе 1800-1830-х годов.....	56
ГЛАВА 2. РОЛЬ ДОМАШНЕГО ПРОСТРАНСТВА	
И ФУНКЦИИ ОКНА И ДВЕРИ В «УКРАИНСКИХ» ЦИКЛАХ ГОГОЛЯ ...	
2.1. Мифопоэтическое пространство «Вечеров на хуторе	
близ Диканьки».....	79
2.2. Дом, дверь и окно в мифопоэтическом пространстве «Вечеров».....	86
2.3. Трансформация мифопоэтического пространства в «Миргороде»....	102
2.4. Инверсия пороговой домашней семантики.....	106
2.4.1. Разрушение дома в «Старосветских помещиках».....	106
2.4.2. Элиминация домашнего пространства в «Тарасе Бульбе».....	112
2.4.3. Негативная домашняя мифопоэтика «Вия».....	118
2.4.4. Метафоризация негативной домашней семантики в	
«Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном	
Никифоровичем».....	124

ГЛАВА 3. СЕМАНТИКА ОКНА И ДВЕРИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ И ДРАМАТУРГИИ ГОГОЛЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 1830 – 1840-х ГОДОВ.....	132
3.1. Дверь и окно как маркеры социальной и экзистенциальной организации пространства в гоголевской драматургии.....	132
3.1.1. Лиминальные элементы домашнего пространства в контексте миражной интриги «Ревизора».....	132
3.1.2. «Прыжок в окно» и дискредитация домашне-семейной семантики в «Женитьбе».....	143
3.1.3. Сюжет обманного проникновения и отчужденное пространство жилища в «Игроках».....	149
3.2. Функции пороговых элементов в петербургских повестях: социальное структурирование и его мистические проекции.....	154
3.3. Лиминальные элементы домашнего пространства в эпической перспективе «Мертвых душ».....	175
3.3.1. Пересечение границ как способ интеграции локусов в первом томе поэмы.....	175
3.3.2. Символика домашних границ во втором томе поэмы.....	195
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	207
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ.....	210

## ВВЕДЕНИЕ

**Диссертационное исследование** посвящено двери и окну как элементам домашнего пространства в творчестве Н.В. Гоголя, их семантике и функциям.

Пространство как универсальная категория человеческого мышления имеет большое значение в литературе, будучи свойством и реального, и художественного миров, способом восприятия и отражения действительности. Художественное пространство емко характеризует мироощущение, поведение людей определённой эпохи, служит конструктивным принципом построения литературного произведения и «кодом» его понимания. М.М. Бахтин справедливо отметил, что пространственно-временная система координат создает необходимые условия любого повествования: без «временно-пространственного выражения невозможно даже самое абстрактное мышление. Следовательно, всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов»<sup>1</sup>.

Одним из специфичных видов пространства является домашнее. Дом, будучи феноменом повседневной материальной культуры<sup>2</sup>, воплощает в себе систему коллективных представлений о «правильной» для данного сообщества организации быта, включающей в себя отношения к природному, социально-коммуникативному и информационному пространству. С космологической точки зрения дом является центром мироздания, его наиболее упорядоченной, благодаря человеческому присутствию, зоной. Принадлежа космосу, дом выступает частью внешнего природно-стихийного пространства, а будучи антропной, особой сферой, воплощает «свое», окультуренное пространство, подчиненное человеку. С социальной точки зрения дом – это,

---

<sup>1</sup> Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 406.

<sup>2</sup> См. опыт рассмотрения дома в данном контексте: Лелеко В.Д. Пространство повседневности как предмет культурологического анализа: дис. ... д-ра культурол. наук. СПб., 2002 (раздел 3.3. Дом как locus пространства повседневности).

прежде всего, род, семья, о чем свидетельствует даже современное бытовое словоупотребление («дружить домами»). Тем самым структура домашнего пространства отражает организацию семьи как общественной группы, систему гендерных (мужское и женское), возрастных, функциональных (торжественное/сакральное пространство, зона питания, сна, ухода за телом и т.п.) разделений. В аспекте коммуникативном дом является организатором внешнего и внутрисемейного общения, зоной, включенной в ритуально-обрядовую жизнь и последовательно регламентированной в традиционалистской культуре. С ролью дома как центра обрядности связана также информационная функция. Именно в доме – из его устройства, из протекающей в его стенах хозяйственной деятельности, из концентрирующихся в нем вербальных и письменных текстов – человек получает важнейшие сведения о природно-космической и социальной организации действительности<sup>3</sup>.

Эти семиотико-функциональные презумпции даже в новоевропейской нетрадиционалистской культуре оказывают сильнейшее воздействие на индивидуальное художественное моделирование домашних образов, в большинстве случаев сохраняющих тесную связь с формами социально-бытового уклада определенного народа и исторической эпохи. Для изучения семантики домашних пространственных образов в творчестве отдельного писателя данный культурологический контекст имеет большую значимость<sup>4</sup>, что не отрицает специфики в эстетическом осмыслении и репрезентации дома.

Феноменология, мифопоэтика, семиотика и художественная функциональность домашнего пространства является **актуальной темой современного литературоведения**, отечественного и зарубежного. В **феноменологическом аспекте** рассматривает домашнее пространство и его отдельные со-

---

<sup>3</sup> См. системный анализ домашней семантики на материале традиционного восточнославянского жилища: *Байбурин А.К.* Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л.: Наука, 1983.

<sup>4</sup> См. важные для темы диссертации исследования о дворянской усадебной культуре России XVIII-XIX веков: *Каждан Т.П.* Художественный мир русской усадьбы. М.: Традиция, 1997; *Дворянские гнезда России. История, культура, архитектура.* М.: Издательство «Жираф», 2000; *Дмитриева Е.Е.* Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. М.: ОГИ, 2003; *Евангулова О.С.* Художественная «вселенная» русской усадьбы. М.: Прогресс-Традиция, 2003; *Охлябинин С.* Повседневная жизнь русской усадьбы XIX века. М.: Молодая гвардия, 2006.

ставляющие Гастон Башляр. В монографии «Поэтика пространства» дом, интерпретируемый в качестве универсальной категории культуры, предстает как сокращённая вселенная, которую человеческое сознание структурирует и наделяет смыслами с помощью образов памяти и воображения: «Задача – определить человеческую ценность пространств, всецело нам принадлежащих, защищенных от враждебных сил, пространств, нами любимых. <...> Свойственная им реальная охранная ценность дополняется ценностями воображаемыми, и вскоре именно они становятся главными. <...> Речь идет о пространстве переживаемом. Переживается оно не в силу его объективных качеств, но со всей пристрастностью, на какую способно воображение»<sup>5</sup>.

Мирча Элиаде в книге «Священное и мирское» выявляет **мифологическую семантику** дома, становящегося преемником сакральных сооружений. Они призваны обозначать и космогонически моделировать центр Вселенной, огражденный от вторжения хаотических враждебных сил: «Жилище – это <...> Вселенная, которую человек создает, имитируя образцовое Творение богов, т.е. космогонию. <...> Жилище представляет собой *imago mundi*, поэтому оно символически располагается в центре мироздания. Духовная архитектура лишь позаимствовала и развила космологический символизм, существовавший уже в структуре примитивных жилищ»<sup>6</sup>.

Для Ю.М. Лотмана мифопоэтика дома выступает отправным моментом для формирования целого ряда **семиотических кодов**, существенно трансформирующихся в разные эпохи. Дом становится одной из разновидностей символических пространств, с помощью которых структурируется представление о мире, он имеет свои границы, а через них осуществляется семантический трансфер: «Дом превращается в знаковый элемент культурного пространства. Здесь обнажается важный принцип культурного мышления челове-

<sup>5</sup> Башляр Г. Избранные труды: Поэтика пространства. М.: РОССПЭН, 2004. С. 22-23.

<sup>6</sup> Элиаде М. Избранные сочинения. М.: Ладомир, 2000. С. 278-279.

ка: реальное пространство становится иконическим образом семиосферы – языком, на котором выражаются разнообразные внепространственные значения»<sup>7</sup>.

**Художественная функциональность** дома как образа и мотива в русской литературе XVIII – XX вв. является одним из популярных предметов литературоведения. Только в последние десятилетия ей посвящен обширный ряд исследований, охватывающих авторов и произведения от периода сентиментализма до современности. Е.П. Зыкова и Н.С. Мовнина рассмотрели дом и усадебный мир как структурообразующий компонент идиллически-гориацианского комплекса русской поэзии рубежа XVIII – XIX веков<sup>8</sup>. В романтической и постромантической словесности дом и связанные с ним мотивы жизнестроительства, странничества, духовно-религиозного поиска являются одними из стержневых и вызывающих постоянное внимание исследователей<sup>9</sup>. Не меньшее значение придается домашней сфере в работах о поэтике русской литературы середины – второй половины XIX, где отношение к усадебной культуре, типология домашнего пространства выступают ярким инструментом не только художественного, но и мировоззренческого моделирования<sup>10</sup>. Трансформации домашней культуры в XX веке, определившие изме-

<sup>7</sup> Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 275.

<sup>8</sup> Зыкова Е.П. Поэма о сельской усадьбе в русской идиллической традиции // Миф. Пастораль. Утопия. Литература в системе культуры. М.: Изд-во МГОПУ, 1998. С. 58-71; Мовнина Н.С. Идеальный топос русской поэзии конца XVIII – начала XIX века // Русская литература. 2000. № 3. С. 19- 36.

<sup>9</sup> Болжунова Н.С. Мотивы Дома и Дороги в художественной прозе Н.В. Гоголя: дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 1999; Бугрова Л.В. Мотив Дома в русской романтической прозе 20-30-х годов XIX века: дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2004; Мамонова О.В. Семантика сюжетных мотивов дома и бездомья в русской романтической поэзии. В.А. Жуковский. М.Ю. Лермонтов: дис. ... канд. филол. наук. М., 2004; Густова Л.И. Трансформация образа усадьбы в русской поэзии XVIII – первой трети XIX веков: дис. ... канд. филол. наук. Псков, 2006; Радомская Т.И. Феномен дома и поэтика его воплощения в русской литературе первой трети XIX века: А.С. Грибоедов, А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов: дис. ... д-ра филол. наук. М., 2007.

<sup>10</sup> См.: Шукин В.Г. Концепция дома у ранних славянофилов // Славянофильство и современность. СПб.: Наука, 1994. С. 33-47; Шукин В.Г. Миф дворянского гнезда. Геокультурное исследование по русской классической литературе. Krakow: Wyd-wo Uniwers. Jagiellonskiego, 1997; Жаглова Т.М. Новоселки – Степановка – Воробьевка: Хронотоп усадьбы в поэзии А. Фета 1841-1892 годов // Пространство и время в художественном произведении. Оренбург: Изд-во ОГПУ, 2002. С. 63-70; Город, усадьба, дом в литературе: Сб. ст. Оренбург: Изд-во ОГПУ, 2004; Попова О.А. Образ дворянской усадьбы в русской прозе конца XIX – начала XX веков: дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2007; Подарцев Е.В. Мир русской усадьбы в творчестве Л.Н. Толстого: дис. ... канд. филол. наук. М., 2008; Коды русской классики: «дом», «домашнее» как смысл, ценность и код: Сб. ст. Самара: «СНЦ РАН», 2010; Богодерова А.А. Сюжетная ситуация ухода в русской литературе второй половины XIX века: дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2011.

нение хронотопа, семантики и поэтики произведений отечественной словесности, рассматриваются в большом количестве исследований<sup>11</sup>.

Значительно менее изученной остается внутренняя организация домашнего пространства, его членение и функции отдельных элементов. В особенности это касается таких ключевых деталей, как окно и дверь, обозначающих рубежи жилища и служащих коммуникации с внешним миром. Лучше всего осмыслена семантика и функциональность пороговых элементов в славянской ритуально-обрядовой культуре, в том числе словесной. Принципиальное значение здесь имеют наблюдения В.Н. Топорова над ключевыми смысловыми комплексами, связанными с окном в мифоритуальной традиции<sup>12</sup>. Они расширяются в ряде исследований А.К. Байбурина, Т.В. Цивьян, А.Б. Мороз, Л.Н. Виноградовой и Е.Е. Левкиевской<sup>13</sup>. Схожую роль применительно к семиотике двери выполнила статья Л.Н. Виноградовой и С.М. Толстой в словаре «Славянские древности»<sup>14</sup>.

Изучение семантики и функций двери и окна в русской литературе ограничивается пока отдельными, не складывающимися в системную картину, наблюдениями, осуществляемыми при анализе домашней сферы в целом.

<sup>11</sup> *Маркштайн Э.* Дом и котлован, или мнимая реализация утопии // Андрей Платонов: Мир творчества. М.: Современный писатель, 1994. С. 284-302; *Ершова Л.В.* Мир русской усадьбы в трактовке писателей первой волны русской эмиграции // Филологические науки. 1998. № 1. С. 23-30; *Малахов В.* Гавань у поворота времени: Онтология Дома в «Белой гвардии» М. Булгакова // Вопросы литературы. 2000. Вып. 4. С. 326-336; *Разувалова А.И.* Образ дома в русской прозе 1920-х годов: дис. ... канд. филол. наук. Красноярск, 2004; *Галаева М.В.* Образ «дома» в поэзии Анны Ахматовой: дис. ... канд. филол. наук. М., 2004; *Полякова Н.С.* Дом и мир в прозе М.А. Булгакова: дис. ... канд. филол. наук. М., 2005; *Фещенко О.А.* Концепт ДОМ в художественной картине мира М.И. Цветаевой: дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2005; *Анисимова Н.С.* Мифологема «Дом» и её художественное воплощение в автобиографической прозе первой волны русской эмиграции (на примере романов И.С. Шмелева «Лето Господне» и М.А. Осоргина «Времена»): дис. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2007; *Медведь М.В.* Идея дома в творчестве Осипа Мандельштама: дис. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2007; *Кирьянова Е.Н.* Феномен дома в ранней лирике Марины Цветаевой: дис. ... канд. филол. наук. М., 2012; *Белогурова Е.В.* Поэтика и семиотика Дома в творчестве М.А. Булгакова: дис. ... канд. филол. наук. Омск, 2014.

<sup>12</sup> *Топоров В.Н.* К символике окна в мифопоэтической традиции // Балто-славянские исследования. 1983. М.: Наука, 1984. С. 164-186.

<sup>13</sup> *Байбурин А.К.* Жилище в обрядах и представлениях восточных славян; *Байбурин А.К.* Окно в звуковом пространстве // Евразийское пространство: Звук, слово, образ. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 120-133; *Цивьян Т.В.* Окно – глаз (к антропоморфизации дома) // Традиционная культура. 2011. № 2. С. 19-24; *Мороз А.Б.* Божница и окно: семиотические параллели // Слово и культура. М.: Индрик, 1998. Т. 2. С. 114-125; *Виноградова Л.Н., Левкиевская Е.Е.* Окно // Славянские древности: этнолингвистический словарь: В 5 т. М.: Издательство «Международные отношения», 2004. Т. 3. С. 534-539.

<sup>14</sup> *Виноградова Л.Н., Толстая С.М.* Дверь // Славянские древности: этнолингвистический словарь: В 5 т. М.: Издательство «Международные отношения», 1999. Т. 2. С. 25-29. Ср. также: *Байбурин А.К.* Жилище в обрядах и представлениях восточных славян.

Единственная попытка упорядочить материал, относящийся к поэтике окна в отечественной классике принадлежит В.Г. Щукину. Он определяет окно как «особо напряженную, чреватую неожиданностями границу дома и не-дома»<sup>15</sup>. В аспекте этого членения визуальные возможности окна приобретают вид двух сложно взаимодействующих векторов-сюжетов экстраспекции (заглядывания внутрь) и интроспекции (выглядывания наружу). В статье ученый рассматривает их как ядро особого рода микрожанров, получивших развитие в русской прозе и поэзии XIX-XX веков.

Отсутствие целостной разработанной панорамы исторической поэтики пограничных элементов заставляет исследователей при анализе соответствующего материала опираться на мифопоэтические комплексы и выявлять их влияние на образность тех или иных произведений<sup>16</sup>. Исключением здесь выступает, пожалуй, только эпоха романтизма, создавшая оригинальную традицию. Герой или героиня у окна в состоянии созерцания – сюжет целого ряда романтических картин («Маленькая Пертис» Ф.О. Рунге, «Двое у окна» и «Перед зеркалом» Г.Ф. Керстинга, «Вид из ателье художника, правое окно», К.Д. Фридриха и др.). По характеристике Г.Н. Храповицкой, подобный живописный прием «можно считать аналогом двоемирия в литературе. Картина часто имеет два плана: первый план передает четко выписанные близкие предметы, второй план открывается через окно, в нем лишь намечены бесконечные дали»<sup>17</sup>. Устремленность героя в универсум, созерцательное растворение в его бесконечности, разгадывание символических смыслов бытия, определявшее семантику данного мотива в живописи и в произведениях Новалиса, Л. Тика, В.Г. Вакенродера, соединилось в зрелом романтизме с внима-

<sup>15</sup> Щукин В.Г. Окно как «жанровый» локус и поэтический образ // Поэтика русской литературы. М.: РГГУ, 2009. С. 80.

<sup>16</sup> См. например: Цветаева Е.Н., Фокеева В.П. Тайна «закрытой двери»: о вербализации ментального освоения пространства // Вестник Московского государственного лингвистического университета. 2012. № 637. С. 146-164; Куляпин А.И. «Окно» и «дверь» в системе символов В.М. Шукшина // Культура и текст. 1997. № 2. С. 98-101; Панова О.Б. Язык символов эпоса Л.Н. Толстого (небо – земля – дверь – круг) // Язык и культура. 2008. № 4. С. 60-75; Арзамазов А.А. Символика двери и окна в удмуртской женской поэзии (Л. Кутянова, Л. Нянькина) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2014. № 10-3 (40). С. 37-43.

<sup>17</sup> Храповицкая Г.Н. Природа в литературе и живописи немецкого романтизма // Культурология. 2008. № 1 (44). С. 217.

нием к эмпирике жизни, социально-психологическим коллизиям, представ в виде выразительного символа в новелле Э.Т.А. Гофмана «Угловое окно»<sup>18</sup>.

Основной комплекс наблюдений над семантикой двери и окна в русской литературе связан с индивидуальными формами выразительности и семиотическими кодами. Образец подобной интерпретации предлагает статья А.К. Жолковского об окнах у Пастернака (1978), имеющая своей целью выявить спектр значений образа как репрезентанта художественной системы писателя. Основными смыслами-темами здесь видятся контакт с миром, соединяющий субъекта с природно-социальной жизнью, и обретение сверхпроницательности в результате экстатического озарения. Они, в свою очередь, рассматриваются в парадигме конкретных реализаций, связанных с пластикой окна как материального предмета, со стихиями, с которыми вступает во взаимодействие герой/повествователь, с формами контакта и т.д.<sup>19</sup>

Методологическую ориентацию или прямую зависимость от подхода А.К. Жолковского обнаруживает значительный ряд современных работ о семиотике окна, в том числе в художественном мире Пастернака. Для С.А. Губанова в романе «Доктор Живаго» окно – онтологический образ. Оно выступает местом встречи человека с бытием, застывшим на границе между прошлым и будущим. Человек, замерший перед окном, находится в состоянии внутренней сосредоточенности и ожидания перемен<sup>20</sup>. Н.А. Лаврентьева сопоставляет с семантикой окна систему мотивов, воплощенных у Пастернака в образе зеркала<sup>21</sup>. В статье Л.Г. Кхиной и Е.В. Меркель о поэтике Ахматовой окно становится каналом связи с внешним миром, через него транслируются настроения, переживания. Открытое или занавешенное окно передает две крайности восприятия – доверие к миру или его отрицание, стремление изо-

<sup>18</sup> См: Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига: Зинатне, 1988; Корзина Н.А. «Тема окна» в литературе немецкого романтизма // Проблемы романтизма. Тверь, 1990. С. 51-61.

<sup>19</sup> Жолковский А.К. Место окна в поэтическом мире Пастернака // Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности. М.: Издательская группа «Прогресс», 1996. С. 209-239.

<sup>20</sup> Губанов С.А. Художественное отражение философских антиномий в творчестве Б. П. Пастернака: поэтическая цельность образа окна в романе «Доктор Живаго» // Обсерватория культуры. 2011. № 3. С. 101-105.

<sup>21</sup> Лаврентьева Н.В. «Окно» и «зеркало» в художественном пространстве Бориса Пастернака // Актуальные проблемы культурологии и педагогики. СПб.: Невский институт языка и культуры, 2011. С. 154-159.

лироваться<sup>22</sup>. Ситуация «поэт у окна» интерпретируется Т.А. Арсеновой как семантически значимая и отсылающая к пастернаковской традиции в творчестве Бориса Рыжего<sup>23</sup>. В целом же можно констатировать, что в русской литературе XX века, как модернистской (постмодернистской), так и традиционалистской, смысловой комплекс «порога» и «контакта», воплощенный в образах двери и окна, заостряет гносеологическую и экзистенциальную проблематику<sup>24</sup>.

Наблюдений над семиотикой двери и окна в классической литературной традиции немного, но они чаще выходят за пределы имманентной интерпретации и погружаются в культурологический контекст или в план художественной онтологии. Образец историко-культурного рассмотрения предлагают, в частности небольшие работы Д.С. Лихачева, который попытался наметить истоки интереса к готической образности у Достоевского<sup>25</sup>, и К.Г. Исупова, проследившего бытование в русской словесности конца XVIII – первой трети XIX века поэтической формулы «окно в Европу»<sup>26</sup>.

Ряд статей выявляют особую роль окна как метафоры и материальной детали в творчестве Пушкина и Л. Толстого. А.А. Фаустов обратил внимание

<sup>22</sup> *Кхинея Л.Г., Меркель Е.В.* Семантика «границы» в картине мира Анны Ахматовой // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2012. Вып. 3. С. 55-62.

<sup>23</sup> *Арсенова Т.А.* Ситуация «поэт у окна» в лирике Бориса Рыжего // Дергачевские чтения – 2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Екатеринбург, 2012. С. 3-10; *Арсенова Т.А.* Динамика образа окна в поэтическом мире Бориса Рыжего // Борис Рыжий: поэтика и художественный мир. Екатеринбург, 2015. С. 80-112.

<sup>24</sup> См.: *Костякова Л.Н.* Концепт окно в произведениях Б.А. Пильняка // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2009. № 2. С. 148-154; *Чочиева А.С.* Художественное пространство в поэмах А. Твардовского «За далью даль» и М. Байнова «Путешествие во времени» // Мир науки, культуры, образования. 2010. № 6-2. С. 34-37; *Руина В.Е., Бирюкова О.И.* Окно и дверь как пограничные ориентиры в повести В.Г. Распутина «Прощание с Матерой»: контекстуальный подход // Концепт. 2016. Т. 11. С. 4031-4035; *Солнышкина Е.И.* Образно-символический подтекст песни В.С. Высоцкого «Вот - главный вход, но только вот...» // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2010. № 2 (46). С. 157-159; *Бологова М.А.* «Открытой дверь оставьте»: «двери восприятия» в романе Г. Щербаковой «Уткомесь, или моление о Еве» // Сибирский филологический журнал. 2003. № 3-4. С. 126-144; *Авдеенко И.А.* Концепт дверь в языковой картине мира русской рок-поэзии // Амурский научный вестник. 2009. № 2. С. 318-325; *Петрович М.А.* «Там - врата путей...» (семиотический анализ способов актуализации реалии «врата» в романе В. Андоновского «Ведьма») // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2010. № 2 (46). С. 87-90; *Арзамазов А.А.* Образные константы дверь и окно в поэтическом мире Виктора Шибанова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2015. № 3-2 (45). С. 20-23.

<sup>25</sup> *Лихачев Д.С.* «Готические окна» Достоевского // Лихачев Д.С. Литература – реальность – литература: Статьи. Л.: Советский писатель, 1984. С. 104-105.

<sup>26</sup> *Исупов К.Г.* Петербургский тезаурус. «Окно в Европу» // Общество. Среда. Развитие. 2015. № 1. С. 175–176.

на символическое значение взглядывания в зеркало и окно для психологической характеристики героев «Евгения Онегина»<sup>27</sup>. Развивая эту мысль, М.М. Гельфонд анализирует мирообраз пушкинского романа в аспекте метафоры «магического кристалла», раскрывающейся в оптических мотивах лорнеты, окна и зеркала<sup>28</sup>. Как показывает О.Б. Заславский, дверь оказывается важным смысловым элементом в пушкинском нереализованном замысле сцены розыгрыша с игрой слепого скрипача, устраиваемого Моцартом для Сальери<sup>29</sup>. Статьи И.Ю. Виницкого и О.Б. Пановой позволяют выявить комплекс экзистенциальных значений, которые приобретает дверь в художественном мире романа «Война и мир» Толстого, воплощая, с одной стороны, стремление героев к выходу в большой мир, а с другой – их трепет перед откровением того, что прячется за запертой дверью<sup>30</sup>.

Окно и дверь в творчестве Гоголя еще не становились предметом системного рассмотрения. Наблюдения над их семантикой и поэтикой, как правило, включены в общий анализ гоголевского хронотопа. Принципиальное значение здесь имеет статья Ю.М. Лотмана «Проблема художественного пространства в прозе Гоголя», где намечается типология и эволюция пространственных образов, интерпретируемых как способы кодирования смыслов через моделирование хронотопических отношений<sup>31</sup>. По мысли ученого, ранние циклы Гоголя основаны на последовательных антитезах: в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» это разделение бытового и фантастического пространства, в «Миргороде» – пространства внутреннего и внешнего. Бытовое / внутреннее, воплощенное в локусе дома, тяготеет к ограниченности и закрытости, что маркируется образом двери и окна, фантастическое / внешнее ха-

<sup>27</sup> Фаустов А.А. Зеркало и окно (о композиционном значении VIII главы «Евгения Онегина») // Филологические записки. 1999. № 12. С. 59-70.

<sup>28</sup> Гельфонд М.М. Лорнеты, окна и зеркала в романе «Евгений Онегин» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2013. № 4. Ч. 2. С. 31-34.

<sup>29</sup> Заславский О.Б. «Нежданная шутка» в «Моцарте и Сальери» А.С. Пушкина // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2003. Т. 62. № 6. С. 46-53.

<sup>30</sup> Виницкий И. «Вопрос о двери», или куда смотрит князь Андрей в «Войне и мире» Толстого // Вопросы литературы. 2005. № 1. С. 315-323; Панова О.Б. Язык символов эпоса Л.Н. Толстого (небо – земля – дверь – круг).

<sup>31</sup> Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб.: Искусство-СПБ, 2005. С. 621-658.

рактируется безграничностью. В «петербургских повестях» символических пространств становится больше (реально-бытовое, фиктивно-бюрократическое, космическое), но все они враждебны человеку и разрушительны для дома. В «Мертвых душах» появляется категория пути, противопоставленная ограниченности и статичности отдельных домашних локусов. Концепция Ю.М. Лотмана позволяет наметить основные аспекты, определяющие семантику пограничных элементов дома, где соприкасаются и взаимодействуют типы хронотопа.

Наиболее последовательно домашний локус в раннем творчестве Гоголя проанализировала Л.А. Софронова в отдельной главе своей монографии<sup>32</sup>. Отталкиваясь от описанной Ю.М. Лотманом оппозиции фантастического и бытового пространства, она выявила мифопоэтические комплексы «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и «Миргорода», задающие концентрическую организацию хронотопа, центром которого выступает дом – обжитая и безопасная сфера. Его границы, будь то плетень, забор, ворота, крыша, окно или дверь, призваны оберегать локус и осуществлять селекцию входящих, которыми в гоголевском мире оказываются как бытовые персонажи, так и представители инфернальной сферы.

Важное значение для понимания пространственной семантики границ у раннего Гоголя имеют наблюдения М.Н. Виролайнена над повествовательной организацией текстов<sup>33</sup>. Замкнутому пространству дома или города как предмета репрезентации противопоставлена нарративная динамичность, когда точка зрения рассказчика постоянно перемещается, то расширяя, то сужая сферу своего обзора. В результате казалось бы статичные барьеры и рубежи, ограничивающие героев, обретают повышенную проницаемость для повествователя, осуществляющего интеграцию пространства.

---

<sup>32</sup> Софронова Л.А. Мифопоэтика раннего Гоголя. СПб.: Алетейя, 2010. С. 191-234.

<sup>33</sup> Виролайнен М.Н. Замкнутый мир // Виролайнен М.Н. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб.: Амфора, 2003. С. 312-372.

О природе петербургского хронотопа в гоголевских повестях писали много. В.М. Маркович, развивая наблюдения В.Н. Топорова, акцентировал внимание на мифогенной природе петербургского пространства, густо насыщенного приметами эсхатологии, исторической и природной<sup>34</sup>. М.Я. Вайскопф интерпретировал имперский центр как «сатанинский» или «болотный город», воплощение распавшегося на части пространства и разбухшей вещественности<sup>35</sup>. А.И. Иваницкий рассмотрел «антимир» столицы в аспекте взаимодействия хтонической и социально-антропологической мотивики<sup>36</sup>. В.Ш. Кривонос проанализировал символическую топографию гоголевского Петербурга, предстающего концентрированным воплощением социального и онтологического космоса<sup>37</sup>. В большинстве работ присутствуют отдельные наблюдения и над домашней семантикой. В особенности значимо указание Ю.В. Манна на ее связь с приемами романтического натурализма и на смысловую значимость окон и витрин в мире гоголевского города<sup>38</sup>.

Отдельное внимание дому и его элементам уделяется в исследованиях, посвященных «Мертвым душам», где жилище каждого героя является важным характерологическим объектом. В контексте усадебной культуры и сюжета поездки в деревню поместья гоголевских персонажей рассмотрели А.Ю. Большакова и Е.Е. Дмитриева<sup>39</sup>. С.Ю. Маурина и В.Ш. Кривонос выделили примечательные мифопоэтические черты домов Коробочки и Плюшкина<sup>40</sup>. Интересный опыт интерпретации системы мотивов и экзистенциальной символики, связанной с пороховым положением Чичикова, произвел В.Ш. Кри-

<sup>34</sup> Маркович В.М. Петербургские повести Н.В. Гоголя. Л.: Художественная литература, 1989.

<sup>35</sup> Вайскопф М.Я. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М.: РГГУ, 2002. С. 299-363.

<sup>36</sup> Иваницкий А.И. Гоголь. Морфология земли и власти. М.: РГГУ, 2000. С. 136-142.

<sup>37</sup> Кривонос В.Ш. Повести Гоголя: пространство смысла. Самара: Издательство СГПУ, 2006. С. 242-258.

<sup>38</sup> Манн Ю.В. Творчество Гоголя: смысл и форма. СПб.: Издательство С.-Петерб. ун-та, 2007. С. 495-498 (Статья «Смысловое пространство гоголевского города»).

<sup>39</sup> Большакова А.Ю. Усадебные локусы в «Мертвых душах»: к проблеме структурной организации произведения // Гоголь как явление мировой литературы. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 239-250; Дмитриева Е.Е. Путешествие в усадьбу и усадебное гостеприимство: к проблеме жанрового генезиса «Мертвых душ» // Гоголь как явление мировой литературы. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 231-238.

<sup>40</sup> Маурина С.Ю. Дом Настасьи Петровны Коробочки как выражение идеи «анти-дома»: По поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» // Литература в контексте современности. Челябинск: ЧГПУ, 2007. С. 60-64; Маурина С.Ю. Мифологический образ дома Плюшкина в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 5. С. 73-75; Кривонос В.Ш. «Странный замок» // Новый филологический вестник. 2009. Т. 10. № 3. С. 61-68.

вонос<sup>41</sup>. Для понимания второго тома поэмы важны наблюдения С.А. Гончарова и А.Х. Гольденберга над символикой райского сада в описании помещений<sup>42</sup>, а также В.Ш. Кривоноса над новыми принципами пространственного структурирования<sup>43</sup>.

Между тем при большом объеме материала и важном месте в смысловом пространстве гоголевского творчества дверь как образ и мотив никогда не удостоивалась монографического изучения, а окно привлекло внимание только С.Н. Кауфман, которая интерпретировала ряд эпизодов из ранних гоголевских циклов, где окно предстает посредником между бытовым и фантастическим пространством и служит орудием получения «гностического» знания<sup>44</sup>, и Е.Е. Завьяловой, посвятившей окну несколько небольших статей с повторяющимся материалом. В качестве основных функций данного элемента домашнего пространства исследовательница выделяет маркирование достатка и состоятельности хозяина и, с другой стороны, воплощение социальных соблазнов (городские витрины), антропологическое моделирование, когда окно служит материально-пространственной метафорой образа жизни и личности владельца, включая в себя ее гротескные искажения, эстетическую характеристику, исходящую из архитектурных пристрастий Гоголя и акцентирующую гармоничность или нарушенные пропорции жилища, и, наконец, значение окна как медиатора между земной и inferнальной сферой<sup>45</sup>.

Таким образом, можно констатировать, что пороговые составляющие домашнего пространства как в русской литературе в целом, так и в произведениях Гоголя изучены в минимальной степени, не позволяющей произвести

<sup>41</sup> Кривонос В.Ш. Порог и «пороговый» герой в поэме Гоголя «Мертвые души» // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2008. Т. 67. № 3. С. 33-39.

<sup>42</sup> Гончаров С.А. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. СПб.: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 1997. С. 223-228; Гольденберг А.Х. Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя. Волгоград: Изд-во ВГПУ «Перемена», 2007. С. 50-58.

<sup>43</sup> Кривонос В.Ш. Символика места во втором томе «Мертвых душ» // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2009. Т. 68. № 2. С. 34-41.

<sup>44</sup> Кауфман С.Н. «Окно-глаз» в визуально-зеркальной символике повестей Н.В. Гоголя // Филология и человек. 2010. № 3. С. 183-189.

<sup>45</sup> Завьялова Е.Е. Образ окна в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» // Когнитивный подход к анализу и интерпретации художественного произведения. Астрахань, 2011. С. 34-38; Завьялова Е.Е. Поэтика «закононых» описаний Н.В. Гоголя // Русская литература. 2012. № 4. С. 152-157; Завьялова Е.Е. О закономерностях в гоголевских описаниях: фасад: окно // Гуманитарные исследования. 2013. № 2 (46). С. 70-75.

систематизацию в структурно-функциональном и историко-эволюционном плане. Это определяет **актуальность диссертационной работы** и задает ее предмет, цели и методологию.

**Объектом исследования** являются произведения русской литературы XVII – первой трети XIX века, в которых домашнее пространство, в особенности дверь и окно как его элементы, имеет структурообразующий характер, и художественное творчество Н.В. Гоголя от ранних циклов («Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород») до второго тома поэмы «Мертвые души».

**Предметом исследования** выступает семантика и функции окна и двери как составляющих домашнего пространства в художественной репрезентации произведений русской литературы XVII – первой трети XIX века и в творчестве Н.В. Гоголя.

**Цель работы** – произвести системный анализ семантики и функций пороговых элементов домашнего пространства в художественном мире Н.В. Гоголя, рассматриваемом в его эволюции и в контексте исторической поэтики хронотопа русской литературы XVII – первой трети XIX века.

Данная цель определила ряд конкретных **задач исследования**:

1. Выявить и описать типы домашнего хронотопа, складывающиеся в восточнославянской ритуально-обрядовой культуре и русской литературе Нового времени (барочный, сентименталистский, романтический хронотоп дома) и оказавшие воздействие на пространственную поэтику Н.В. Гоголя, определив ключевую семантику и сюжетно-мотивные функции лиминальных элементов.

2. Реконструировать систему мифопоэтических комплексов, задающих семантику и функции двери и окна в «Вечерах на хуторе близ Диканьки», и проследить их эволюцию в «Миргороде» в контексте формирования негативной домашней семиотики.

3. Определить семантико-функциональную роль лиминальных элементов в гоголевском драматургическом моделировании домашнего пространства (на материале пьес «Ревизор», «Женитьба» и «Игроки»).

4. Описать домашний хронотоп и его пороговые составляющие в «петербургских» повестях как инструмент социально-бытовых, экзистенциальных и трансцендентных разделений.

5. Осмыслить структурно-функциональное значение и поэтику двери и окна в контексте эпической интеграции пространства, осуществляемой в поэме «Мертвые души».

Предмет и цели работы мотивировали отбор **материала исследования**, которым послужили тексты восточнославянской ритуально-обрядовой культуры (загадки, пословицы, заговоры, поверья, приметы) и русской литературы XVII – первой трети XIX века, репрезентативно воплощающие лиминальную домашнюю поэтику (вирши и «Комедия притчи о блудном сыне» Симеона Полоцкого, стихотворения Г.Р. Державина, В.В. Капниста, Н.М. Карамзина, М.И. Невзорова, Ф.Н. Глинки, С.А. Потемкина, В.А. Жуковского, К.Н. Батюшкова, А.С. Пушкина, «Эмилиевы письма», «Обитатель предместия», «Берновские письма» М.Н. Муравьева, «Бедная Лиза» Н.М. Карамзина, «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» А. Погорельского, поэмы «Руслан и Людмила» и «Медный всадник», роман «Евгений Онегин», повести «Пиковая дама» и «Капитанская дочка» А.С. Пушкина). В сопоставительном плане для анализа привлекаются тексты западноевропейской литературы («Хромой бес» Л.В. де Гевары, «Симплициссимус» Я. Гриммельсгаузена, лирика Дж. Донна, «Путешествие Пилигрима в Небесную страну» Дж. Буньяна, «Мысли о воспитании» Дж. Локка, «Эмиль, или О воспитании» Ж.-Ж. Руссо и др.).

Корпус анализируемых текстов Н.В. Гоголя составили основные художественные произведения: циклы «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород», комедии «Ревизор», «Женитьба», «Игроки», петербургские повести («Невский проспект», «Нос», «Шинель», «Портрет», «Записки сумас-

сшедшего»), поэма «Мертвые души», включая материалы второго тома. За пределами рассмотрения остались исторические, литературно-критические, публицистические и духовные тексты писателя, где окно и дверь выступают не как элемент поэтического хронотопа, а являются символично-эмблематическим или понятийным обозначением.

**Методология исследования** вытекает из поставленных задач и ориентирована на структурно-функциональный подход. Дверь и окно рассматриваются нами как составляющие домашнего локуса, который, в свою очередь, включен в хронотоп произведения и авторского художественного мира. Семантика двери и окна в этом контексте определяется принципами структурного членения домашнего пространства и функциями разграничения отдельных зон. Поскольку домашний хронотоп как символическое пространство имеет кодирующий характер, позволяет с помощью материальных обозначений моделировать непространственные смыслы (социальные, экзистенциально-психологические, культурные, эстетические и т.п.), то подобные проекции определяют и семантику лиминальных элементов. Материально-пластическая основа, определяющая дверь и окно как художественный образ, на данном уровне преобразуется в знаковую, позволяющую их интерпретировать как мотив, что становится особенно заметным при метафорическом, эмблематическом или символическом использовании.

**Методологическую основу** диссертации составили труды отечественных и зарубежных исследователей, посвященные вопросам семиотики (Ю.М. Лотман, В.Н. Топоров) и феноменологии (Г. Башляр, М.М. Бахтин) пространства, мифопоэтики (М. Элиаде, В.Н. Топоров, А.К. Байбурин, С.М. Толстая, Т.В. Цивьян), проблемам исторической поэтики (М.М. Бахтин, О.М. Фрейденберг, Ю.В. Манн, И.П. Смирнов). Принципиальную важность имеют работы по эстетике и исторической поэтике барокко, сентиментализма и романтизма (Л.И. Сазонова, Л.А. Софронова, О.Б. Лебедева, Н.Д. Кочеткова, Ю.М. Лотман, Г.А. Гуковский, В.В. Виноградов, Г.Н. Храповицкая, Ф.П. Фе-

доров, И.В. Карташова, Ю.В. Манн, А.С. Янушкевич, Р.В. Иезуитова, В.И. Коровин, В.Г. Щукин) и, конечно, фундаментальные исследования в области гоголеведения по мифопоэтике (М.Я. Вайскопф, С.А. Гончаров, Л.А. Софронова, А.И. Иваницкий, А.Х. Гольденберг) и специфике художественного пространства (А. Белый, Ю.М. Лотман, Ю.В. Манн, М.Н. Виролайнен, В.М. Маркович, О.Г. Дилакторская, В.Ш. Кривонос, В.Г. Щукин, Е.Е. Дмитриева).

**Научная новизна** диссертационной работы состоит в системном выявлении семантики и функций лиминальных элементов домашнего пространства как самостоятельного феномена исторической поэтики русской литературы XVII – первой трети XIX веков и творчества Н.В. Гоголя:

1. Впервые на широком сопоставительном историко-литературном материале выделены и прослежены в эволюции от эпохи барокко до постромантической словесности художественные подходы к моделированию домашнего пространства.

2. Дверь и окно впервые рассмотрены не только как особый поэтический образ и мотив, но и как целостный миромоделирующий комплекс, реализующийся в русской литературе XVII – первой трети XIX веков в системе устойчивых нарративов и жанровых топосов (сюжеты освоения мира и враждебного вторжения, «дева у окна», «стук у врат»).

3. Впервые полно выявлен материал использования образов / мотивов двери и окна в творчестве Н.В. Гоголя и произведен системный анализ их семантики и функций в контексте моделирования писателем домашнего хронотопа и художественного мира в целом.

4. Предложена концепция, аргументированно описывающая эволюцию в гоголевском творчестве от ранних циклов до второго тома «Мертвых душ» семантики и функций лиминальных элементов домашнего пространства, что позволяет существенно дополнить представление о поэтике писателя и его художественной антропологии.

**Теоретическая значимость** исследования заключается в разработке методологии структурно-функционального анализа хронотопа, соединяющей в системное целое смысловые уровни членения художественного пространства (онтологический, антропологический, социально-коммуникативный, экзистенциально-психологический) и демонстрирующей их интегральное функционирование в нарративе и / или мотивно-символических комплексах.

**Практическая значимость** работы заключается в возможности применения её результатов в разработке курсов по истории русской литературы и ее исторической поэтике, в подготовке спецкурсов и семинаров, посвященных художественному хронотопу и творчеству Н.В. Гоголя. Исследование обладает источниковедческой ценностью, его материал может быть использован в эдиционно-комментаторской практике.

**Степень достоверности результатов проведенных исследований.**

Достоверность положений и выводов диссертации обусловлена широтой материала: к анализу привлекается широкий круг источников, которыми послужили тексты восточнославянской ритуально-обрядовой культуры (загадки, пословицы, заговоры, поверья, приметы) и русской литературы XVII – первой трети XIX века, репрезентативно воплощающие лиминальную домашнюю поэтику (произведения Симеона Полоцкого, Г.Р. Державина, В.В. Капниста, Н.М. Карамзина, М.Н. Муравьева, М.И. Невзорова, Ф.Н. Глинки, С.А. Потемкина, А. Погорельского, В.А. Жуковского, К.Н. Батюшкова, А.С. Пушкина, полный комплекс художественных текстов Н.В. Гоголя). Исследование опирается на современные методологические разработки ключевых направлений литературоведения – семиотики (Ю.М. Лотман, В.Н. Топоров) и феноменологии (Г. Башляр, М.М. Бахтин) пространства, мифопоэтики (М. Элиаде, В.Н. Топоров, А.К. Байбурин, С.М. Толстая, Т.В. Цивьян), исторической поэтики (М.М. Бахтин, О.М. Фрейденберг, Ю.В. Манн), исследований эстетики и исторической поэтики барокко, сентиментализма и романтизма (Л.И. Сазонова, Л.А. Софронова, О.Б. Лебедева, Ю.М. Лотман, Г.А. Гуков-

ский, В.В. Виноградов, Г.Н. Храповицкая, И.В. Карташова, Ю.В. Манн, А.С. Янушкевич, В.Г. Щукин), гоголеведения по мифопоэтике (А. Белый, Ю.М. Лотман, Ю.В. Манн, М.Я. Вайскопф, С.А. Гончаров, Л.А. Софронова, А.И. Иваницкий, А.Х. Гольденберг, М.Н. Виролайнен, В.М. Маркович, О.Г. Дилаторская, В.Ш. Кривонос, В.Г. Щукин, Е.Е. Дмитриева).

**Апробация работы.** Результаты исследования обсуждались в рамках аспирантского семинара, а также на заседаниях кафедры русской и зарубежной литературы Томского государственного университета (2012 – 2016). Основные положения диссертации были представлены в виде докладов на X Всероссийской научно-практической конференции молодых ученых «Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения» (Томск, 2009); LI Международной научной студенческой конференции «Студент и научно-технический прогресс» (Новосибирск, 2013); LII Международной научной студенческой конференции «Студент и научно-технический прогресс» (Новосибирск, 2014); I (XV) Международной конференции молодых ученых «Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения» (Томск, 2014); II (XVI) Международной конференции молодых ученых «Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения» (Томск, 2015); LIV Международной научной студенческой конференции «Студент и научно-технический прогресс» (Новосибирск, 2016). По теме диссертационного исследования опубликовано 10 статей, 3 из которых в научных изданиях, рекомендованных ВАК РФ. Объем работы составляет 242 страницы, 209 из которых – основной текст.

**Положения, выносимые на защиту:**

1. Семантика и функции двери и окна в русской литературной традиции сохраняют связь с ритуально-обрядовыми компонентами восточнославянской культуры жилища, определяющими их мифопоэтику.
2. В русской литературе XVII – первой трети XIX веков дверь и окно функционируют как целостный миромоделирующий комплекс, обладающий

преемственной ядерной семантикой и реализующийся в системе устойчивых мотивов (онтологических, антропологических, социально-коммуникативных, экзистенциально-психологических), сюжетно-повествовательных схем (сюжеты освоения мира и враждебного вторжения) и жанрово-стилевых топосов (притчевый «блудный сын», идиллический «домосед», романтический «странствователь», элегическая «дева у окна», балладный «стук у врат»).

3. Гоголевская поэтика лиминальных элементов испытала влияние ритуально-обрядовых, барочных, сентиментальных и романтических семантико-функциональных подходов к моделированию домашнего пространства.

4. Ранние гоголевские циклы демонстрируют эволюцию от мифопоэтической семантики двери и окна, определенной центральным положением дома в онтологическом и социально-коммуникативном пространстве («Вечера на хуторе близ Диканьки»), к ее инверсии и разрушению под влиянием формирующейся негативной антропологии («Миргород»).

5. В драматургии и петербургских повестях Гоголя дверь и окно являются маркерами социальных и экзистенциально-психологических разделений, лишенных онтологической оправданности и превращающих дом в искаженное фантомное пространство.

6. В поэме «Мертвые души» предпринята попытка эпической интеграции пространства, актуализирующая сюжет пересечения домашних границ и восстановления закодированной в метафорике окна и двери искаженной человеческой природы, что в черновых материалах второго тома трансформируется в сквозную эмблематизацию лиминальных элементов как знаков правильного / неправильного домостроительства.

**Структура диссертационной работы.** Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и списка использованных источников и литературы, включающего 358 наименований.

Во введении заявлена актуальность и новизна изучаемой темы, обосновывается материал, теория и методология исследования. Первая глава «Се-

мантика и функции окна и двери в русской литературе XVII – первой трети XIX века» посвящена поэтике лиминальных элементов в восточнославянской ритуально-обрядовой домашней культуре, в литературе русско-украинского барокко и в русской литературной традиции эпохи сентиментализма и романтизма, включая раннереалистические ее модификации в творчестве А.С. Пушкина. Во второй главе «Роль домашнего пространства и функции окна и двери в «украинских» циклах Гоголя» рассматривается мифопоэтика пороговых элементов в цикле «Вечера на хуторе близ Диканьки» и ее инверсия в «Миргороде». В третьей главе «Семантика окна и двери в художественной прозе и драматургии Гоголя второй половины 1830 – 1840-х годов» анализируются окно и дверь как структурно-функциональные комплексы в комедиях «Ревизор», «Женитьба», «Игроки», в петербургских повестях и поэме «Мертвые души». В заключении подводятся итоги исследования и намечаются перспективы дальнейшего рассмотрения темы.

## ГЛАВА 1. СЕМАНТИКА И ФУНКЦИИ ОКНА И ДВЕРИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVII – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

### 1.1. Поэтическая семантика двери и окна в украинско-русской барочной традиции XVII – XVIII веков

#### 1.1.1. Славянские фольклорно-мифологические истоки семантики окна и двери

Для изучения семантики и поэтики домашних пространственных образов в творчестве отдельного писателя большую значимость имеет контекст традиции. Дом, будучи феноменом массовой материальной культуры, воплощает в себе в первую очередь систему коллективных представлений о «правильной» для данного сообщества организации быта, включающей в себя отношения к природному, социальному и информационному пространству. Эти презумпции даже в новоевропейской нетрадиционалистской культуре оказывают сильнейшее воздействие на индивидуальное художественное моделирование домашних образов, в большинстве случаев сохраняющих тесную связь с формами социально-бытового уклада определенного народа и исторической эпохи. В случае Н.В. Гоголя, писателя бикультурного и сложного в плане эстетики, таких порождающих традиций было несколько: во-первых, украинская бытовая культура и ее фольклорно-обрядовые представления, во-вторых, тесно с ней связанное барочное наследие, сохранявшее в Малороссии актуальность до конца XVIII века, в-третьих, как результат имперской ассимиляции<sup>46</sup> – формы домашнего уклада русской усадебной куль-

---

<sup>46</sup> См. о ней: *Киселев В.С., Васильева Т.А.* «Странное политическое сонмище» или «народ, поющий и пляшущий»: конструирование образа Украины в русской словесности конца XVIII – начала XIX в. // Там, внутри: Практики внутренней колонизации в культурной истории России: Сб. статей / под ред. А. Эткинда, Д. Уффельманна, И. Кукулина. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 478-517; *Киселев В.С., Васильева Т.А.* Эволюция образа Украины в имперской словесности первой четверти XIX в.: регионализм, этнографизм, политизация (Статья первая) // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2013. № 3 (23). С. 63-79; *Киселев В.С., Васильева Т.А.* Эволюция образа Украины в имперской словесности первой

туры и преломляющая их литературная символика вначале сентиментального горадианства, а затем романтического и раннереалистического жизнестроительства.

Исходным моментом здесь выступили фольклорно-мифологические представления, отражающие статус и функции дома и его отдельных элементов в рамках восточнославянской обрядовой культуры. Для Гоголя они были, с одной стороны, частью повседневного мира малороссийского мелкопоместного дворянина, ведущего генеалогию от рода казацких старшин<sup>47</sup>, а с другой – предметом уже дистанцированного этнографического изучения, чтения казацких дум, знакомства с обрядами и поверьями<sup>48</sup>. Интерес к этой стороне народного быта, на сей раз уже великорусского, писатель сохранил надолго, свидетельством чему является запись конца 1840-х гг. «О крестьянском жилище»<sup>49</sup>.

Семиотика восточнославянского дома – хорошо изученная область этнографии и фольклористики, становившаяся предметом работ О.М. Фрейденберг, Т.В. Цивьян, В.Н. Топорова, Л.Г. Невской, Н.А. Криничной, А.Б. Мороз, С.М. Толстой и ряда других исследователей. Наиболее систематичное ее рассмотрение предпринял А.К. Байбурун, сосредоточившись в монографии «Жилище в обрядах и представлениях восточных славян» на ритуально-бытовом воплощении домашней пространственной семиотики<sup>50</sup>. В «высокой» культуре в дальнейшем эти коды потеряли связь с обрядовыми формами, но сохранили свою семиотическую значимость. Важнейшие функции до-

четверти XIX в.: регионализм, этнографизм, политизация (Статья вторая. «Необходимо снизить под кровлю селянина...») // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2013. № 6 (26). С. 61-77.

<sup>47</sup> См.: *Мани Ю.В.* Гоголь. Труды и дни: 1809-1845. М.: Аспект Пресс, 2004. С. 9-16.

<sup>48</sup> См. об этнографическом кругозоре Гоголя и фольклорных влияниях в его творчестве: *Карпенко А.И.* Народные истоки эпического стиля исторических повестей Н. В. Гоголя. Черновцы, 1961; *Еремина В.И.* Н.В. Гоголь // Русская литература и фольклор (1-я пол. 19 в.). Л., 1976. С. 249-291; *Зарецкий В.А.* Народные исторические предания в творчестве Н.В. Гоголя: История и биографии. Стерлитамак; Екатеринбург, 1999; *Александрова С.В.* Повести Н.В. Гоголя и народная зрелищная культура // Русская литература. 2001. № 1. С. 50-65; *Гольденберг А.Х.* Фольклорные и литературные архетипы в поэтике Н.В. Гоголя: дис. ... д-ра филол. наук. Волгоград, 2007.

<sup>49</sup> *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений: в 14 т. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1952. Т. 9. С. 432-435. Далее в диссертации цитаты из произведений Гоголя приводятся по данному изданию с указанием в тексте тома и страницы.

<sup>50</sup> *Байбурун А.К.* Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л.: Наука, 1983. Далее цитаты из данной монографии приводятся с указанием в скобках номера страницы.

ма в рамках фольклорно-мифологических представлений заключаются, по мнению А.К. Байбурина, в моделировании следующих мировоззренческих ориентации: космологической, социальной и информационной. С космологической точки зрения дом является центром мироздания, его наиболее упорядоченной сферой. Причем организованность эта возникает благодаря человеческому присутствию. Тем самым дом, принадлежа космосу, выступает частью внешнего природно-стихийного пространства, а будучи антропной, особой сферой, воплощает «свое», окультуренное пространство, где стихии покоряются человеку. «Следуя логике этой схемы, дом может быть “развернут” в мир и “свернут” в человека, если при этом не будут нарушены правила соответствий» (11)<sup>51</sup>.

Наиболее последовательно такая структурность реализуется в трехчленной вертикальной организации восточнославянского жилища, спроецированной на три яруса мироздания (небо, землю и преисподнюю) и три уровня человеческого тела (голова, туловище, ноги). Каждый из вертикальных элементов дома выступает локальной зоной ритуалов или элементов, связанных с данным уровнем. Например, крыша, аналог верхушки мирового дерева, коррелирует с космическим верхом через украшения-обереги в виде птиц (орнаменты или наверхия). Символическое членение двух других ярусов дома определяется оппозицией мира живых и мира мертвых. При этом особое внимание уделяется нижней границе. Так, при выносе из избы покойника пол подметают, чтобы умершему не было пути обратно. Различные духи или мифические существа, согласно фольклору, также обитают в подполье.

С социальной точки зрения дом – это, прежде всего, род, семья, о чем свидетельствует даже современное бытовое словоупотребление («дружить домами»). Тем самым структура домашнего пространства отражает внутреннюю организацию семьи как общественной группы. В восточнославянском традиционном жилище выделяются в соответствии с гендерными, возрас-

---

<sup>51</sup> См. также: *Цивьян Т.В.* Дом в фольклорной модели мира (на материале балканских загадок) // Семиотика культуры. Труды по знаковым системам. X. Тарту, 1978. С. 65.

тными и властными отношениями мужская и женская («бабий угол») зоны, локусы старших и младших, место хозяина, спроецированные на иерархию сакрального пространства, на сей раз горизонтальную (ближе или дальше от центра – красного угла). В частности «поэтому обряды, совершаемые при строительстве дома, можно с равным основанием рассматривать как обряды, посвященные созданию (или воссозданию) социальной микроструктуры» (15). В сильнейшей степени привязаны к структуре дома и другие обряды – свадебные, родильные, похоронные. Л.Г. Невская, например, в статье «Семантика дома и смежных представлений в погребальном фольклоре» прослеживает пространственные ориентиры похоронного обряда, ритуал которого воплощает процесс прощания усопшего с домом. Переход в иной мир предстает здесь как последовательное пересечение ряда границ, особо выделяются окно, дверь, ворота, крыльцо, сени, горница. Здесь важно соблюдать очередность, последовательность влияет не только на пространственную организацию ритуала, но и выстраивает саму его событийную канву<sup>52</sup>.

С ролью дома как центра обрядности связана также информационно-регламентирующая функция. Именно в доме человек получает важнейшие сведения о природно-космической и социальной организации действительности. Он «считывает» их визуально из символических кодов, определяющих видимую организацию домашнего пространства, а также из обрядов, как театрализованных действ. Еще одним каналом является практическая деятельность, хозяйственные навыки, приобретаемые в работе по дому («приготовление пищи, изготовление орудий труда, утвари <...>, строительства жилища» (13). Наконец, дом – это еще и сфера концентрации вербальных текстов, связанных с обрядами, фольклором, трудом. «Вербальным путем передавалась своеобразная “домашняя” мифология. Существенная часть обязательного корпуса текстов усваивалась и воспроизводилась исключительно во время

---

<sup>52</sup> Невская Л.Г. Семантика дома и смежных представлений в погребальном фольклоре // Балто-славянские исследования. 1981. М., 1982. С. 106-121. См. также: Невская Л.Г. Балто-славянское причитание: Реконструкция семантической структуры. М.: Наука, 1993. С. 76-79.

так называемых «домашних» работ» (13). Последний аспект, воспроизведение и восприятие во время домашних трудов и отдохновений текстов разного плана, окажется очень важен уже для литературной традиции, обретая вид особого жанра «вечеров», где герои, собравшиеся в некоем доме, рассказывают друг другу истории. От писателей Возрождения (Дж. Боккаччо, М. Наваррская) эта нарративная форма перейдет к романтикам, у которых станет органичным воплощением универсального мировоззрения и инструментом циклизации текстов (Э.Т.А. Гофман, Н.В. Гоголь)<sup>53</sup>.

В пределах фольклорно-мифологической семантики жилища у двери и окна был ряд специфических функций. В первую очередь они определялись ролью в моделировании природно-космологической сферы и отграничения от нее человеческого пространства. Так, в восточнославянском жилище строго регламентировалось расположение окон и дверей в соответствии со сторонами света. Изначально «вход, служивший одновременно источником дневного света, ориентировался преимущественно на юго-восточные румбы» (81), однако с разделением функций двери и окна их расположение дифференцировалось: в северновеликорусском, украинском и белорусском плане жилища в эту сторону смотрят окна, а дверь обращена на северо-запад<sup>54</sup>. Подобная структурированность вносила в семантику окна отсылки к солнцу, теплу, космическому «верху», здесь располагался красный угол и совершались молитвы<sup>55</sup>, дверь, близ которой помещалась печь, была выходом в сферу «холода» и хтонических природных стихий, через нее осуществлялась коммуникация с людьми и взаимодействие с миром мертвых. Космологическая привязка определяла и ряд пространственных оппозиций, спроецированных уже на социальную структурированность дома: центр – периферия, правая

<sup>53</sup> См.: Янушкевич А.С. Три эпохи литературной циклизации: Боккаччо – Гофман – Гоголь (статья первая) // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2008. № 2. С. 63-81; Киселев В.С. Метатексты в русской прозе XVIII столетия: эволюция повествовательных форм // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2006. Т. 65. № 3. С. 20-31.

<sup>54</sup> Бломквист Е.Э. Крестьянские постройки русских, украинцев и белорусов // Восточнославянский этнографический сборник. М., 1956. С. 234.

<sup>55</sup> См. о связи молитвенных ритуалов и семантики окна: Мороз А.Б. Божница и окно: семиотические параллели // Слово и культура. М., 1998. Т. 2. С. 114-125.

половина – левая половина, внутренняя сфера – внешняя сфера. Первые части оппозиций связывались, тем самым, с юго-востоком и с оконной стороной (красный угол, место хозяина, мужская половина), вторая, соответственно, с дверью и северо-западом (хозяйственная часть, бабий угол).

Помимо вписывания дома в космос дверь и окно выполняли и противоположную функцию – отграничения и фильтрации. Непосредственно защитную роль играли стены жилища, они препятствовали вторжению внешних стихий; дверь и окно снимали абсолютность барьеров и способствовали контактам с миром, которые, однако, должны были проходить селекцию: путь нежелательным влияниям или гостям заграждался. Т.В. Цивьян обоснованно акцентирует здесь регламентирующую функцию, отраженную, в частности в корпусе загадок и заговоров о замках и запорах: «Маленький, пузатенький, весь дом бережет»; «Молчан-собака весь дом стережет»; «Черненькая собачка свернувшись лежит; не лает, не кусает, а в дом не пускает»; «Узелок Кузьма развязать нельзя имячко хорошо: Алексеем зовут»; «Замкну замки замками, заключу ключи ключами» и др.<sup>56</sup>.

В обрядовой практике защитно-селективная роль двери очень активна. С.М. Толстая и Л.Н. Виноградова выделяют в качестве основных родильный и свадебный обряд, охранительную и лечебную магию, очистительные ритуалы, а также гадания<sup>57</sup>. Семантически немаркированной является в фольклорном представлении закрытая дверь, это ее «нормальное» ограждающее положение («Двери, двери, будьте вы на заперти злomu духу и ворови», малорусский заговор<sup>58</sup>). Знаковым становится открывание двери при входе и выходе как для хозяев, так и для гостей, оно сопровождается «микроритуалом» встречи / прощания, дорожной молитвы («Без Бога – ни до порога») и

<sup>56</sup> Цивьян Т.В. К семантике дома в балканских загадках // Материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам 1(5). Тарту, 1974. С. 45-48.

<sup>57</sup> Виноградова Л.Н., Толстая С.М. Из словаря «Славянские древности»: Дверь // Славяноведение. 1997. № 6. С. 3-7.

<sup>58</sup> Иванов П. Народные обычаи, поверья, приметы, пословицы и загадки, относящиеся к малорусской хате // Харьковский сборник. Вып. 3. Харьков, 1889. С. 54.

провождения<sup>59</sup>. Если же речь идет о рождении, смерти или свадьбе, когда человек покидает / входит в дом не временно, а навсегда, обряды, локализованные у двери и порога, становятся развернутыми, насыщаются космологической, соматической и социальной семантикой. Так, дверь фигурирует в приговорках повитухи как своеобразный аналог родильного прохода, будучи в то же время местом социального действия (поездки): «Отпирайте, отпирайте! Отперли, отперли! Запрягайте, запрягайте! Поезжайте, поезжайте! Поехали, поехали! Едут, едут»<sup>60</sup>.

Окно, в отличие от двери, не используется как вход или выход, поэтому в фольклорных представлениях фигурирует преимущественно в заградительной функции, в магической обрядности, препятствующей нерегламентированному проникновению в дом. Это заговоры, заклинания, обереги, спасающие от враждебных и нежелательных существ и сил. Об их опасности предупреждают разнообразные приметы: «Ласточка в окно влетит – к покойнику»; «Нетопырь залетает в дом – к беде»<sup>61</sup>; «Залетит случайно в комнату через окно птичка – быть беде, особенно пожару»<sup>62</sup>. Будучи связано с молитвой и поминовением, окно регламентирует также общение с миром мертвых (предков), на него ставят поминальные кушанья. В Украине, в частности, «в хате, где есть покойник, ставят на окно воду или разведенный водою мед в уверенности, что душа умершего до 40 дней во время хождения своего по мытарствам является ежедневно домой и услаждает горечь мытарств сладостью стоящего на окне меда»<sup>63</sup>.

Тем не менее, окно предназначено для коммуникации – для проникновения света, для возможности контакта с внешним миром, что придает ему дополнительные функции, в какой-то степени ослабляющие заградительную роль. Наиболее подробно эти элементы оконной семантики рассмотрел В.Н.

<sup>59</sup> «Гостя встречай за порогом и пуская наперед себя через порог. Через порог не здороваются. Через порог руки не подают» (*Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1955. Т. 3. С. 319)

<sup>60</sup> *Забылин М.* Русский народ, его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия. М., 1994. С. 421.

<sup>61</sup> *Даль В.И.* Пословицы русского народа. СПб.; М., 1904. Т. 8. С. 189.

<sup>62</sup> *Магницкий В.* Поверья и обряды (запуки) в Уржумском уезде Вятской губернии. Вятка, 1883. № 78.

<sup>63</sup> *Иванов П.* Народные обычаи, поверья, приметы, пословицы и загадки... С. 55.

Топоров, выделив следующие аспекты: 1. «окно как образ <...> ясности, сверхвидимости, понимаемой как высшее знание, мудрость, которые позволяют установить связь Я, человека, его души с солнцем, небесными светилами, пантеистическими началами мироздания, природы, с богом»<sup>64</sup> (место молитвы, созерцания и просветления); 2. «окно – одно из важных условий любовного свидания, демонстрации женщиной своих прелестей»<sup>65</sup> (связано с культом плодородия и сюжетами похищения из окна); 3. «око-окно»<sup>66</sup> (мотивы всевидимости, демонстрации, обзора). А.К. Байбурин в статье «Окно в звуковом пространстве» обозначил также особый пласт смыслов, связанных с прислушиванием и подслушиванием у окна, реализующим желание узнать что-либо во внешнем мире (хозяева) или о происходящем в жилище (гости)<sup>67</sup>.

В восточнославянских обрядах и фольклорных текстах эти семантические комплексы приобретают разнообразные воплощения. Так, первый пласт значений актуализируется в календарных ритуалах и их словесных элементах (загадки, пословицы, песни), а также в духовных стихах. Второй – важная часть свадебных обрядов, многих былин и сказок о похищении девицы и, конечно, любовной лирики. Мотив всевидимости и обзора находят свое воплощение в вертепных представлениях, моделирующих устройство мироздания и демонстрирующих то, что обыкновенно скрыто за стенами<sup>68</sup>. Наконец, звуковая семантика оказывается важна в гаданиях, колядовании, приметах о том или ином звуке (особенно стуче в окно).

Столь многоуровневая система смыслов, способных развернуться в отдельные сюжеты, обеспечила двери и окну роль важных культурных кодов. По справедливому заключению В.Н. Топорова, «этот образ не только сохраняет основные черты, прослеживаемые на материале архаичных по типу источников (миф, ритуал, ритуализированное поведение, фольклор), но и зна-

<sup>64</sup> Топоров В.Н. К символике окна в мифопоэтической традиции // Балто-славянские исследования. 1983. М., 1984. С. 171.

<sup>65</sup> Там же. С. 175. См. также: Wilgus D.K. The girl in the window // Western Folklore. 1970. V. 29. № 4. P. 251-256.

<sup>66</sup> Топоров В.Н. К символике окна в мифопоэтической традиции. С. 177. См. также: Цивьян Т. В. Окно — глаз (к антропоморфизации дома) // Традиционная культура. 2011. № 2. С. 19-24.

<sup>67</sup> Байбурин А.К. Окно в звуковом пространстве // Евразийское пространство: Звук, слово, образ. М., 2003. С. 120-133.

<sup>68</sup> О связи окна с театром, в том числе украинским вертепом см.: Фрейденберг О.М. Семантика архитектуры вертепного театра // Декоративное искусство. 1978. № 2 (243). С. 41-44.

чительно углубляет свою символическую структуру и предлагает новые варианты его использования на материале художественной литературы»<sup>69</sup>.

### 1.1.2. Дверь и окно в контексте барочной эмблематики дома

Барочный хронотоп дома сохранил в украинской культуре тесную связь с фольклорно-мифологическими представлениями. Как справедливо констатировала Л.А. Софронова, «низовое барокко было открыто для народной культуры, свободно вбирало ее формы и охотно отдавало собственные»<sup>70</sup>. Однако если в фольклорно-мифологическом сознании дом выступал центром человеческого мира, а дверь и окно маркировали границу, точку соприкосновения его с миром природно-космическим, то в эстетике барокко, отражавшей христианское миропонимание, дом и его составляющие приобрели универсальное эмблематическое значение. Дом здесь служил символическим аналогом мироздания, включавшим в себя природное, человеческое, историческое, трансцендентное измерения. Наслоение многих эмблематических смыслов превращало барочный дом в образ-трансформу, на глазах читателя разворачивавший все новые ипостаси своей семантики и пластического облика.

Так, например, происходило в западноевропейском барокко у Луиса Велеса де Гевары, где в «Хромом бесе», открывая крыши домов Мадрида, демон демонстрировал герою истинную природу человеческой жизни: «Хромой Бес приподнял крыши зданий, точно корку пирога, и обнажил мясную начинку Мадрида в ту пору, когда из-за жары все ставни в домах раскрыты»<sup>71</sup>. Внимательный взор наблюдателя сразу распознавал за бытовыми сценами и семейными сюжетами эмблематику мировой истории и христианской антропологии: «...в недрах этого вселенского ковчега кишит столько наде-

<sup>69</sup> *Топоров В.Н.* К символике окна в мифопоэтической традиции. С. 180.

<sup>70</sup> *Софронова Л.А.* Функция границы в формировании украинской культуры XVII – XVIII веков // Россия – Украина: история взаимоотношений. М., 1997. С. 109.

<sup>71</sup> Велес де Гевара Л. Хромой бес // Плутовской роман. М., 1989. С. 388.

ленной разумом нечисти, что Ноев ковчег против него показался бы жалким и убогим»<sup>72</sup>. Показательно, что снятые крыши выступали здесь аналогом окон, открывавших не столько внешне видимое, сколько сущностное.

Этот устойчивый мотив барокко отразился в структуре вертепного кукольного театра, популярного на Украине и представлявшего в домашнем интерьере сцены сакрального и бытового характера<sup>73</sup>. Домашний фон, размыкая свои границы, превращал эпизод частной жизни в мистериальное действие или репрезентацию человеческих типов. Как констатировала О.М. Фрейденберг, пространственной протоформой кукольного театра выступал храм<sup>74</sup>, что сильно ощущалось в организации вертепа с его трехуровневым строением (мансарда/средний/нижний этаж = небо/земля/ад) и символическим членением горизонтального плана, связанного с сакральными фигурами и топосами. Между тем, вертеп продолжал оставаться домом и даже, по наблюдениям Л.А. Софроновой, «порой превращался в хату, над которой тем не менее высился крест. Хату окружали фонарь, колодец, собачья будка»<sup>75</sup>.

Техникой вертепного театра активно пользовался знаменитый философ украинского барокко Григорий Сковорода. Его известный эмблематический образ города, повлиявший на «сборный город» Н.В. Гоголя, не что иное как расширение вертепного пространства до пределов городского ансамбля, где разыгрывается комедия земной жизни – отражение космической мистерии. Роль снятой крыши здесь выполнял взгляд сверху, с точки зрения высшего смысла. Город приравнивался к Вселенной и воплощал универсальный миропорядок, оставаясь при этом «конкретизированным элементом географического пространства <...> городом богатым, «премногочелюдным», противопоставленным шири и дали полей»<sup>76</sup>.

<sup>72</sup> Там же.

<sup>73</sup> См. подробнее об особенностях вертепного представления: *Белецкий А.* Старинный театр в России. Т. 1. Зачатки театра в народном быту и школьном обиходе Южной Руси – Украины. М., 1923.

<sup>74</sup> *Фрейденберг О.М.* Семантика постройки кукольного театра // Фрейденберг О.М. Миф и театр. М., 1988. С. 13-35.

<sup>75</sup> *Софронова Л.А.* Старинный украинский театр. М., 1996. С. 235.

<sup>76</sup> *Софронова Л.А.* Три мира Григория Сковороды. М., 2002. С. 338.

Выразительный образец литературной эмблематики дома предлагает «Приветство <...> Алексею Михайловичу <...> о вселении его благополучном в дом, велиим иждивением, предивною хитростию, пречюдною красотою в селе Коломенском новосозданный» Симеона Полоцкого. Царский дворец, поражавший современников барочной причудливостью, роскошью и насыщенностью интерьера, представал в «Приветстве» в двойном качестве: как универсальный образ любого жилища и, одновременно, новое чудо света, воплощение художественной «хитрости». Знаменательно, что стихотворение открывалось бытовой картиной новоселья, приветствия и подарков многочисленных друзей:

Добрый обычай в мире содержится:  
в дом новозданный аще кто вселится,  
Все друзи его ему приветствуют,  
благополучно жити усердствуют  
И дары носят от серебра и злата  
и хлеб, да будет богата полата<sup>77</sup>.

Дворец в Коломенском рисовался, однако, как своеобразный архетип дома, как «дом совершенный», и его универсальность подчеркивалась космическими аналогиями, в свете которых любой предмет интерьера воплощал часть вселенной. Так, дворцовые росписи охватывали четыре стороны света, картину небесного свода и его созвездий, календарные сезоны, растительный и животный мир:

Четыре части мира написаны,  
аки на меди хитро изваяны;  
Зодий небесный чюдно написася,  
образы свойств си лепо знаменася;  
И части лета суть изображены,  
яко достоит, чинно положены.  
<...> Множество цветов живонаписанных  
и острым хитро длатом изваянных,

<sup>77</sup> *Полоцкий Симеон*. Избранные сочинения. Л., 1953. С. 103. Далее цитаты приводятся по данному изданию с указанием страницы в скобках

<...> Дом Соломонов тым славен без меры,  
 яко ваянны име в себе зверы.  
 И zde суть мнози, к тому и рыкают,  
 яко живые львы, глас испущают;  
 Очеса движут, зияют устами,  
 видится, хошут ходити ногами (104).

Мир видимый, воплощенный в домашнем пространстве, через густой ряд библейских символов возвышался до мира сакрального и представал райским садом («Едва светлее рай бе украшенный, // иже в начале богом насажденный» (104), а сам дворец выступал подобием Царства Божия:

По царстей чести и дом зело честный,  
 несть лучше его, разве дом небесный (105).

Вселение в него сравнивалось Полоцким с началом новой жизни, воплощенной в Христе:

В доме сем новом, в нова человека  
 облечен, живи до кончины века.  
 Новый человек есть Христос, царь славы,  
 Он же и венец царския ти главы (106).

Универсализм природный и трансцендентный дополнялся в «Приветстве» культурной всеохватностью, воплощенной в обзоре семи чудес древнего мира, центральной части стихотворного текста.

В этом контексте семантика двери и окна также приобретала эмблематичность: окна уподоблялись звездам, освещающим земной мир («Окна, яко звезд лик в небе сияет» (104), а двери в открывали ход в сферу красоты и мудрости. Последнее значение имело у Полоцкого особый статус, в свете которого дверь из предмета интерьера превращалась во врата знаний, особенно воплощенных в слове, как гласило «Третье предисловие к “Псалтыри рифмовной”»:

Светлости ради, ли за нужду меры:  
 толк отверзает сих сокровищ двери (216)

Дверь здесь – символ открывающейся возможности познания сакрального смысла. Впуская во врата знания, книга приглашала к путешествию по

просторам своих страниц. Сама она, по наблюдениям Л.И. Сазоновой, в русско-украинском барокко превращалась в аналог храмового ансамбля, сопрягающего живописное, архитектонико-композиционное, музыкальное и драматическое (церемониальное) начало<sup>78</sup>. Чтение сборника, подобного «Рифмологиону» или «Вертограду многоцветному» Симеона Полоцкого, предполагало своеобразную экскурсию по хитро украшенным залам-стихотворениям. Разнородность составляющих элементов, сравнимая с природным разнообразием сада, заставляла читателя постоянно перестраивать ожидания и тем обостряла чувство границы. Барочное пространство фasetочно, большие панорамы в нем складываются из множества отдельных деталей. При этом в каждой ячейке пространство может быть устроено по-своему, и переход сопровождается трансформой или метафорическим прыжком, сближающим разнородное. Акт чтения тем самым изоморфен описываемому предмету, книга становится миром, а мир книгой<sup>79</sup>. Окно и дверь в подобном контексте служат маркерами не только пространственных границ, но и границ текстов, понимаемых в семиотическом ключе. В результате они насыщаются мощными метафорическими значениями и становятся символами открытого познания.

Дверь и окно притягивают человека барокко как средство заглянуть в неведомое, пробуждают индивидуальное любопытство в условиях еще традиционалистской культуры. Русско-украинское барокко, идя на смену средневековью, впервые сделало человека центром особого интереса: только его глазами открывается разнообразие Божественного творения в его земном и трансцендентном воплощении. Именно поэтому метасюжет, связанный с дверью и окном, основан на притче о блудном сыне: герой покидает родной дом, узкую обжитую сферу, где ему стало тесно, и стремится узнать большой мир, пересекая разные границы, но в итоге возвращается в отцовскую оби-

<sup>78</sup> См.: Сазонова Л.И. Литературная культура России. Раннее Новое время. М., 2006. С. 228-344.

<sup>79</sup> См. о роли этой метафоры в русском барокко: Сазонова Л.И. Идеино-эстетическое значение «мысленного сада» в русском барокко // Развитие барокко и зарождение классицизма в России. М., 1989. С. 71-103.

тель, которая, однако, теперь вмещает в себя целое мироздание, уже узнанное в новых его гранях. Последовательное воплощение эта семантика нашла в «Комедии притчи о блудном сыне» Симеона Полоцкого.

Наследством, которое передает отец своим сыновьям, служит в первую очередь дом, вместителище как мирских благ, так и священных добродетелей:

Им же богатства в наследства премного  
суть ми врученна от всещедра Бога;  
Всех благ довольно: отчин, сребра, злата,  
мнози раби суть и красна палата.  
Токмо есть тебе Бога вам хвалити,  
в любви и правде Ему послужити (164).

Однако младший сын воспринимает отцовский дом как пространство подчинения и запретов, стесняющих его волю («Бех у отца моего, яко раб плененный, / в пределах домовых, як в турме замкненный» (170). Для юноши привлекателен большой мир, дверь в который он намерен открыть во что бы то ни стало:

Брат мой любезный избра в дому жити,  
Славу в пределах малых заключити.  
<...> Вящца мой ум в пользу промышляет,  
славу ти в мир весь прострети желает.  
<...> От мене дому разширится слава,  
и радость примет отчая ти глава.  
<...> И егда даст Бог везде посетити,  
воскоре имам в дом ся возвратити (170).

Показательно, что опасности, которым подвергается блудный сын в этом пространстве, исходят от него самого и локализируются вне дома, о чем предупреждает некий господин, запрещающий вводить чужих в свои палаты («аз никому / в начале службы честны не дам в дому» (179). Только возвращение в отеческие пределы вновь актуализирует категорию границы, чьим символом становятся гостеприимно распахнутые ворота:

Во вратех сын твой идет со слезами  
встыдится люте худыми ризами.

Се идет в двери,  
что не даш веры? (183)<sup>80</sup>

В обобщающих сборниках русско-украинского барокко промежуточная стадия подобного путешествия-познания является центральной и реализуется в смене различных типов пространства, в том числе домашнего. Читатель того же «Вертограда многоцветного», не покидая своего очага, как блудный сын, виртуально, однако, совершает долгую экскурсию по мирозданию. Сложная организация сборника, в «Вертограде» алфавитная, превращает ее в причудливый путь, напоминающий лабиринт, с многообразием входов и выходов<sup>81</sup>. Дверь и окно приобретают здесь характер мета-метафоры, когда метафорические смыслы одного стихотворения переносятся на образы другого, порождая метафору более высокого порядка.

Так, например, происходит в двух соседних текстах на букву «Д» – «Дом плача и дом пира» и «Дом добродетелей». Первое построено на ситуации пересечения границы: в доме плача, сокрушения и в доме пира, удовольствий разные законы и, входя в их пределы, нужно соблюдать условности.

Уне в дом рыдания комуждо входити  
неже в нем же пирове обыкоша быти,  
Ибо в доме плача смерть ся поминает,  
о ней же в доме пира слово не бывает.<sup>82</sup>

Образный ряд стихотворения далее насыщает отрицательными коннотациями дом пира как место нечистых дел и помыслов, убийства, гордости, кощунства в противовес дому плача, пространству душевной чистоты, смирения, кротости и покаяния. Тем самым посещение одного несет благо душе, а второго – ущерб:

<sup>80</sup> См. подробнее о поэтике пьесы: *Елеонская А.С.* Комическое в школьных пьесах конца XVII в. – начала XVIII в. // Новые черты в русской литературе и искусстве (XVII – начало XVIII в.). М., 1976. С. 73-88.

<sup>81</sup> См. об архитектонике «Вертограда»: *Сазонова Л.И.* «Вертоград многоцветный» Симеона Полоцкого: (Эволюция художественного замысла) // Симеон Полоцкий и его книгоиздательская деятельность. М., 1982. С. 203-259. О роли лабиринта в барочном хронотопе см.: *Былинин В.К.* «Лабиринт мира» в интерпретации русского поэта первой половины XVII в. // Развитие барокко и зарождение классицизма в России. М., 1989. С. 42-50.

<sup>82</sup> *Полоцкий Симеон.* Вертоград многоцветный / Подг. текста, статья и комментарий А. Хипписли и Л.И. Сазоновой. Köln, Weimar, Wien, 1996. Т. 1. С. 275. Далее до конца раздела цитаты приводятся по данному изданию с указанием в скобках тома и страницы.

Всячески убо благо в дом плача входити,  
нежели в дом пира комуждо вступити (Т. 1. С. 275).

Образ предшествующего стихотворения «Дом добродетелей» в подобном ореоле становится одним из воплощений дома плача и добавляет новую антитезу прочность / шаткость:

Высокое здание хотяй съоружити,  
должен основание внизу положитьи.  
Та же на нем жилища многа назидати,  
иначе бо немощно крепко им стояти (Т. 1. С. 274).

Таким фундаментом для добродетели является смирение, без которого суены молитва, пост, милостыня. Только дом, основанный на смирении, превращается в преддверие и аналог Небесного дома:

Да не вотще доброты ины положиши,  
но дом честный в жилище Богу утвердиши.  
За не же вечный от Него уготован тебе  
от сложения мира во пресветлом небе (Т. 1. С. 275).

В результате взаимоналожения метафор двух стихотворений вхождение в дом плача / добродетели / смирения становится путем к Божественной обители, к миру трансцендентному.

Вертикальному измерению границ соположена в «Вертограде» сеть рубежей горизонтальных, связанных с различными пространственными зонами и соответствующими типами домов. Нравоучительно-притчевая природа стихов не способствовала их нарративной детализации, это обычно «некое жилище», однако в их чередѣ мы встретим и дворец, обитель власти или богатства, и хижину, и келью монаха, и купеческие палаты. Дверь здесь представляла своеобразным медиатором: через нее в домашнее пространство вторгался большой мир и общие законы, приводившие частные сюжеты к единому Божественному знаменателю. Порой, однако, дверь выполняла и самостоятельную, чаще всего комическую функцию, как в «Дароимстве», где корыстный и лукавый судья, взявший дары от обеих сторон (вепря и бутылку елея), так оправдался за приговор в пользу более ценного приношения:

Прости мя, рече, забых благодати,  
 яко ты елей изволил ми дати.  
 Вина же тому вепр питанный бяше,  
 иже, вшед в дом мой, елей пролияше (Т. 1. С. 253).

В перспективе литературного развития, в том числе гоголевской поэтики, значимым элементом семиотики границы являлось разделение с помощью двери / окна бытового и трансцендентного пространства. В западноевропейском барокко наиболее колоритные образцы тому предлагал плутовской роман, где герой в бытовой обстановке вдруг сталкивался с фантастическими силами, часто в атмосфере сновидения с его размытыми пределами реального. Так, подглядывая в чужой дом, Симплициссимус у Г. Гриммельсгаузена становится свидетелем ведьмовского собрания: «...приметил я в кухонной ставенке, что выходила в покои, щелку; я подкрался туда, чтобы поглядеть, скоро ли те люди улягутся спать ...мазали они помела, метлы, вилы, скамьи и стулья и один за другим вылетали, сидючи на них, в окошко»<sup>83</sup>. Герой легко выходит за границу привычного видения и даже вовлекается в само действие: «...когда все повыскакали <...> присел я верхом на скамеечку. Но едва я оседлал ее, как поехал, да что там, взвился с треском и вылетел вместе со скамейкой в окошко»<sup>84</sup>. Окно здесь обозначает переход из одного состояния в другое, сопровождающееся волшебными трансформациями.

В русско-украинском барокко соседство бытового и фантастического не претендовало на романную «правдоподобность», а мотивировалось либо семиотикой вертепного театра, либо притчевой условностью. В обоих случаях границы домашнего пространства оказывались открыты для ангелов или бесов, как в обширном цикле стихов Полоцкого о демонах на службе человека, например, «Демон служаше»:

Муж некто благородный домом си живяше,  
 ему же демон в лице юношы служаше (Т. 1. С. 256).

<sup>83</sup> Гриммельсгаузен Я. Симплициссимус. М., 1976. С. 136.

<sup>84</sup> Там же. С. 114.

Демон выступает здесь в роли сказочного помощника, спасая хозяина от преследования разбойников и излечивая молоком львицы его жену, но в итоге изгоняется за пределы дома. В соседстве с обобщенно-нравоучительными текстами, однако, взаимодействие бытового и фантастического воспринималось как аллегория, разворачивание в нарратив какого-либо постулата христианской антропологии. В ее свете ангел или демон воплощал часть человеческой природы, вид страсти или добродетели, а дом уравнивался с его хозяином.

В результате, например, дверь и окно уподоблялись частям тела: глаза – открывающиеся створки окон, рот – аналог ворот, уши – замочные скважины. При этом сами органы обычно служили эмблематическим отражением определенных духовных способностей, что придавало домашне-соматическим метафорам дополнительную сложность. Подобную вязь метафор мы найдем в творчестве Джона Донна, который в «Священных сонетах» провозглашал:

Я микрокосм, искуснейший узор,  
Где ангел слит с естественной природой...<sup>85</sup>

Глаза у него становились проводником духовных энергий, окнами в мир возлюбленной («Экстаз»):

Ее рука с моей сплелась.  
Весенней клеена смолою;  
И, отразясь, лучи из глаз  
По два свились двойной струною<sup>86</sup>.

Итогом же подобного слияния становилось разрастание духовно-телесного андрогина до пределов дома-мироздания («С добрым утром»):

Очнулись наши души лишь теперь,  
Очнулись – и застыли в ожиданье;  
Любовь на ключ замкнула нашу дверь,  
Каморку превращая в мирозданье<sup>87</sup>

<sup>85</sup> Английская лирика первой половины XVII века. М., 1989. С. 123. (Перевод Д.В. Щедровицкого).

<sup>86</sup> Там же. С. 91. (Перевод А.Я. Сергеева).

В русском барокко метафорические конструкции были проще, отражая устойчивую средневековую антитезу тела и духа. Она принимала более динамичный вид и намечала разнообразные противоречия страстей, но в сущности оставалась неизменной, как в стихотворении «Око» Полоцкого:

Аще некаго око соблазняет,  
изъяти оно Христос совещаает,  
Ибо, яко тать окном окрадает,  
такo диавол оком уловляет.  
Скважня есть око зданя телесна,  
сим сокровища окраден небесна (Т. 2. С. 463).

Глаза здесь представляли окнами телесного здания, однако само телесное начало выступало лишь носителем грешных желаний. Ценность органы чувств и само тело приобретали только как инструмент познания духовного, сакрального:

Светла убо очеса нам суть сотворенна,  
к видению Божия лица устроена (Т. 2. С. 463).

Обращение к миру страстей, тем не менее, открывало возможность более разнообразного изображения человеческой вселенной. И здесь внешний психологизм, изображающий духовное через пластические приметы, получал новое орудие, когда дом выступал олицетворением его хозяина, воплощал его характер и доминирующую страсть. Целую палитру подобных сюжетов предлагал западноевропейский барочный эпос – плутовской роман и его социально-психологические типажи («Хромой бес» Луиса де Гевары, «Симплициссимус» Ганса Гриммельсгаузена), аллегорическая повесть («Путь Паломника» Джона Баньяна, «Сновидения» Франсиско де Кеведо). Их опытом, спроецированным на православную типологию страстей, будет широко поль-

---

<sup>87</sup> Там же. С. 75. (Перевод Г.М. Кружкова). См. подробнее о телесных метафорах Джона Донна: *Нестеров А.* Алхимическое богословие Джона Донна // *Донн Дж. По ком звонит колокол.* М., 2004. С. 353-396; *Saunders B.* *Desiring Donne: poetry, sexuality, interpretation.* Cambridge: Harvard University Press, 2006; *Targoff R.* *John Donne, body and soul.* London, Chicago: The University of Chicago press, 2008. Ср. также: *Смирнова М.Б.* Ре-презентация человеческого тела в поэзии Франсиско Кеведо // *Новый филологический вестник.* 2014. № 2 (29). С. 76-87.

зоваться литература русского романтизма и раннего реализма, в том числе Гоголь<sup>88</sup>.

Эмблематическое воплощение страсти, определенного духовного типа в символике домашнего пространства выступило, например, организующим принципом в «Пути Паломника» Дж. Баньяна, где центральный персонаж, разыскивая истины, проходил испытания в различных аллегорических топосах. Знаменательно, что одним из самых знаменитых образов этого типа стали Тесные врата, начало пути в Небесный Град. Врата здесь обозначали границу не между зонами мироздания (земное / трансцендентное), но между вариантами духовного пути (праведный / грешный). И в дальнейшем дом и его элементы воплощали в поэме нравственно-психологические процессы, связанные с религиозным совершенствованием, как в Доме Толкователя, каждая комната которого предлагала Паломнику новую притчевую ситуацию. В плане семиотики двери / окна показательны, в частности, следующая:

«Опять взял Толкователь Христианина за руку и привел его к дверям великолепного дворца. <...> У дверей стояла большая толпа желающих проникнуть внутрь. Вход во дворец охраняли вооруженные воины, которые каждого, кто пытался подойти к роскошным вратам дворца, должны были лишить жизни. <...> Вдруг Христианин увидел одного рослого, сильного человека, который подошел к сидящему за столом и обратился к нему: "Запиши мое имя!" А когда это было исполнено, он вынул меч, надел на голову шлем и бросился к страже у дверей, которая с яростью накинулась на него. <...> Лишь после того, как он нанес другим и сам получил несколько ранений, ему удалось, наконец, ворваться во дворец между расступившимися охранниками. Там его облачили в золотые одежды, подобные тем, что были и на других обитателях дворца. Слышались чудесное пение и призывы: "Придите, придите! Славу вечную примите!"»<sup>89</sup>

<sup>88</sup> См.: Хомуж Н.В. Художественная проза Н.В. Гоголя в аспекте поэтики барокко: дис. ... кандидата филологических наук. Томск, 2000; Дмитриева Е.Е. Н.В. Гоголь в западноевропейском контексте: между языками и культурами. М., 2011. С. 52-81; Сазонова Л.И. Память культуры. Наследие Средневековья и барокко в русской литературе Нового времени. М., 2012. С. 127-186, 249-292 и др.; Коздринь П.Р. Рецепция романа Дж. Баньяна «Путь паломника» в русской литературе XVIII-XIX вв.: дис. ... кандидата филологических наук. Омск, 2011.

<sup>89</sup> Путешествие Пилигрима в Небесную страну. Аллегорический рассказ (подобие сновидения) Джона Буньяна / Перевод с англ. Ю.Д.З. East Orange, 1921. С. 60-61.

В отсутствие эпических, тяготеющих к нарративной детализации, форм русское барокко подобный тип символики использовало обычно как эмблему, однако не менее часто. Так, объясняя, что есть любовь, Симеон Полоцкий сравнивал ее с известью, крепящей здание:

Камень разное известь соединяет,  
 тоя силою крепко жилище бывает.  
 Сердца же различная тогда единятся,  
 повнегда любовию друг другу лепятся.  
 Сице и Царю небес полата творится  
 в душах человеческих, ту бо Он вселится (Т. 2. С. 271).

Подобный дом-любовь превращается в обитель Бога, тогда как ленность приманивает демонов и наполняет жилище монахов невыносимым смрадом:

Иноци ленивии в келиах лежаху,  
 Утренее пение лежаще читаху.  
 Тогда прииде демон, смрада наполнил есть,  
 И к лежащим иноком глагол сотворил есть:  
 При сицевой молитве кадило такое  
 В обоняние ваше зело приличное (Т. 2. С. 258).

Эмблематика дома помогает Полоцкому охарактеризовать лицемерие и добродетель, плач и пир, молитву и мудрость. При психологической абстрактности эти страсти уже требовали воплощения в некоем целостном образе земной ситуации, иногда наполнявшейся, как в случае с ленностью, бытовым колоритом. В перспективе страсть олицетворялась в герое и срасталась с обстановкой его жизни, в том числе с его жилищем, открывая возможность не только нравственных, но и социально-психологических характеристик, что будет использовано Гоголем в «Миргороде», «Петербургских повестях», «Ревизоре» и «Мертвых душах».

## 1.2. Феноменология домашнего пространства и семантика двери и окна в русской литературе конца XVIII – первой трети XIX века

### 1.2.1. Горацианский домашний идеал русского сентиментализма и лиминальные пространственные сюжеты

Барочная эмблематика дома была для Гоголя частью культурной традиции, но современные формы домашнего уклада определяла уже русская усадебная культура и преломляющая ее литературная символика сентиментального горацианства<sup>90</sup>. В биографическом плане образцы подобного жизненного уклада и стоящей за ним системы ценностей писатель мог найти в Кибинцах, Диканьке, Обуховке. Д.П. Троцинский, владелец Кибинцев, был другом, помощником и покровителем для многих украинских художников и литераторов, в том числе В.В. Капниста, В.Л. Боровиковского, В.А. Гоголя, Н.В. Гоголя. Великолепный особняк его с обширной библиотекой, собраниями картин и фарфора, монет и медалей, был в то же время вполне частным, далеким от всякой официальности жилищем, всегда полным друзей и гостей<sup>91</sup>. В Обуховке В.В. Капниста было мало блеска и роскоши, но много природной естественности и красоты. Приехавший сюда впервые Г.Р. Державин (он приходился родственником Капнисту со стороны жены) «был в восхищении от Обуховки, несколько раз повторял, что он был бы счастлив, если бы мог жить в таком месте, где, по его мнению, все дышит поэтическим вдохновением»<sup>92</sup>. Не менее значим был пример Диканьки, поместья Кочубеев, еще более блестящего, чем Кибинцы. И.П. Золотусский в гоголевской биографии писал по этому поводу: «...скромная Васильевка (имение В.А. Гоголя-

<sup>90</sup> См. о ней: *Евангулова О.С.* Художественная «вселенная» русской усадьбы. М., 2003; *Охлябинин С.* Повседневная жизнь русской усадьбы XIX века. М., 2006; *Шукин В.Г.* Российский гений просвещения: исследования в области мифопоэтики и истории идей. М., 2007. (Миф дворянского гнезда).

<sup>91</sup> Так, С.В. Скалон вспоминала: «Мы у него проживали часто по несколько недель: но главный праздник там был 26-го октября, в день его именин. К этому дню съезжались к нему родные, друзья и знакомые из разных губерний <...>. Театр, живые картины, маскарады и разные сюрпризы были приготовлены заранее» (*Скалон С.В.* Воспоминания Скалон С.В. (урожденной Капнист) // Исторический вестник. 1891. Май. С. 363). См. о роли Кибинцев в биографии Гоголя: *Манн Ю.В.* Украинские Афины // Педагогика искусства. 2009. № 4. С. 167-171.

<sup>92</sup> *Скалон С.В.* Указ. соч. С. 360.

Яновского, отца Н.В. Гоголя. – О.Б.) казалась маленькой перед лицом Диканьки, щедро раскинувшейся вдоль Зеньковского шляха, ведущего из Полтавы в Петербург. Диканька была украшена двумя церквами и белыми каменными триумфальными воротами на въезде, которые воздвиг в честь визита царя Александра I хозяин усадьбы Кочубей»<sup>93</sup>.

Если же говорить о литературных образах дома, то на рубеже XVIII – XIX веков они определялись эстетикой сентиментализма. В русском классицизме площадкой событий выступало в первую очередь универсально-космическое или обобщенно-социальное пространство, специфику которого отражала трагедия, где домашний интерьер обозначался лапидарно и не выполнял сюжетных или характерологических функций. Как справедливо констатировала О.Б. Лебедева применительно к трагедиям А.П. Сумарокова: «Камерность действия трагедии, ее единое место, тождественное сценической площадке, подчеркнуты в репликах персонажей словесным рядом, в котором сосредоточен сюжет трагедии: *дом (храм, темница) — чертоги (комнаты, храмина, покои)*. Здесь нет действия как такового, здесь есть только сообщение о нем. События же происходят за пределами дома, в практически необозримом бесконечном пространстве, которое описано максимально обобщенно»<sup>94</sup>. Обращение к домашнему пространству связывалось с низкими жанрами, комедией или сатирой, влияние которых к последней трети XVIII века постепенно преобразовывало доминирующую поэтику. В комедиях В.В. Капниста и Д.И. Фонвизина, в лирике Г.Р. Державина дом становился уже не условной бытовой площадкой, но сферой существования героев, насыщаясь характерологическим содержанием.

Однако подлинное преобразование домашней семиотики принес только сентиментализм, изменивший эстетико-философские приоритеты. Сенсуализм сделал человека центром художественной панорамы, а главным предметом интереса – формирование его личности, происходящее под воздейст-

<sup>93</sup> Золотуский И.П. Гоголь в Диканьке. М.: Алгоритм, 2007. С. 31.

<sup>94</sup> Лебедева О.Б. История русской литературы XVIII века: Учебник. М., 2003. С. 119.

вием чувственных впечатлений. «Незначительные или почти незаметные впечатления, – утверждал Дж. Локк в «Мыслях о воспитании», – производимые на нашу нежную организацию в детстве, имеют очень важные и длительные последствия»<sup>95</sup>. Это обострило внимание к источникам личностного опыта, к ближайшей сфере бытия, очерченной прежде всего кругом дома и семьи, образцом чему может служить программа домашнего воспитания в основополагающем труде сентиментальной педагогики – «Эмиле» Ж.Ж. Руссо: «Нет картины более прелестной, чем картина семьи; но недостаток одной черты портит все остальные. Если у матери слишком мало здоровья, чтоб быть кормилицей, то у отца окажется слишком много дел, чтоб быть наставником. Дети, удаленные, разбросанные по пансионатам, по монастырям и колледжам, перенесут в другое место любовь к родительскому дому или, лучше сказать, вынесут оттуда привычку ни к чему не быть привязанными»<sup>96</sup>. Домашняя обстановка, организация домашнего пространства, отношения между членами семьи становились первичными факторами становления ребенка и важнейшей характерологической чертой взрослого человека, усвоившего определенный способ жизни.

Органичному переходу от апологии внешнего мира к приоритету дома и частной сферы способствовало гораццианство, являвшееся не только литературным феноменом, но и влиятельной культурной практикой. Гораццианская философия, столь востребованная в позднем классицизме, как западноевропейском, так и русском, утверждала значимость малого личностного мира, своеобразного убежища от тревог и соблазнов мира большого, социально-исторического. Как справедливо констатировал В. Каплун, гораццианство предлагало «парадигму просвещенной “философской жизни” вдали от суетной, пустой и основанной на раболепстве жизни двора. Это жизнь “частного лица”, позволяющая сохранить спокойствие духа, достоинство и внутрен-

---

<sup>95</sup> Локк Дж. Сочинения: В 3 т. М., 1988. Т. 3. С. 411.

<sup>96</sup> Руссо Ж.-Ж. Педагогические сочинения: В 2 т. М., 1981. Т. 1. С. 40.

нюю свободу»<sup>97</sup>. Семья и любовь, дружба и творчество, природа и книги – вот истинные ценности уединенного философа, а их защитой и оградой выступает дом, личный микрокосм. В русской культуре он представал в виде дворянского поместья и, в пространственном плане, включал в себя не только сам дом, но и окружающий садово-парковый комплекс. В таком качестве домашняя сфера рисуется, например, в державинской апологии горацианства – в послании «Евгению. Жизнь Званская», начинающейся гимном умеренности и свободы:

Блажен, кто менее зависит от людей,  
Свободен от долгов и от хлопот приказных,  
Не ищет при дворе ни злата, ни честей  
И чужд сует разнообразных!<sup>98</sup>

Ритм повседневной жизни поместья – прогулки и любование природой, чтение и обед, хозяйственные заботы и игры с деревенскими детьми – организует художественную композицию, а ее пространственным центром становится дом, откуда герой выходит и куда неизменно возвращается:

Стекл заревом горит мой храмовидный дом,  
На гору желтый всход меж роз осиявая,  
Где встречу водомет шумит лучей дождем,  
Звучит музыка духовая<sup>99</sup>

Русский сентиментализм переосмыслил горацианскую пространственную семантику, сделав сельский дом едва ли не единственной сферой органичного существования, резко противопоставленной суете городской цивилизации. Классицистическая взаимодополнительность сменилась антитезой, как в «Послании к Дмитриеву» Н.М. Карамзина:

А мы, любя дышать свободно,  
Себе построим тихий кров  
За мрачной сению лесов,

<sup>97</sup> Каплун В. «Жить Горацием или умереть Катонем»: российская традиция гражданского республиканизма (конец XVIII – первая треть XIX века) // Неприкосновенный запас. 2007. № 5. С. 206. См. о рецепции творчества Горация в русской культуре в целом: Busch W. Horaz in Rußland: Studien und Materialien. München, 1964.

<sup>98</sup> Державин Г.Р. Полное собрание стихотворений. Л., 1957. С. 326.

<sup>99</sup> Там же. С. 332.

Куда бы злые и невежды  
 Вовек дороги не нашли  
 И где б без страха и надежды  
 Мы в мире жить с собой могли...<sup>100</sup>

Для поэта с образом дома-защиты был связан биографический контекст, обстановка пребывания в Знаменском. Н.М. Карамзин долгие годы не имел собственного дома, и его пристанищем становились дома друзей, вначале дом «Дружеского общества» (Масонский дом) в Кривоколенном переулке, затем, по возвращении из европейского путешествия, дом Плещеевых на Тверской улице. В 1793-1795 гг. таким домом был деревенский особняк Плещеевых. Как отметил Ю.М. Лотман, «мотив дома, скрытого дремучим лесом, характерен для Знаменского цикла и представляет собой символическое прочтение реального пейзажа»<sup>101</sup>.

В «Послании к Дмитриеву» были синтезированы основные мотивные сюжеты горацианства и приобрел символично-пластическую завершенность сам образ дома. Его особая значимость определялась четко проведенной противопоставленностью большому миру, который в «Посвящении другу моего сердца», вступлении к авторскому альманаху «Аглая», назван «печальным»: «Мы живем в печальном мире, где часто страдает невинность, где часто гибнет добродетель»<sup>102</sup>. В «Послании» оппозиция углубляется, «мрачный свет» здесь – обитель «злых и невежд», где «злодеи слабых угнетают, безумцы хвалят разум свой», где царствует «порок» и «истина опасна, одним скучна, другим ужасна»<sup>103</sup>. Участвовать в делах этого мира, питая надежду «пременить людей», значит вступить на путь высокой героики («И часто яд тому есть плата, // Кто гласом мудрого Сократа // Дерзает буйству угрожать»<sup>104</sup>), но отказаться от права быть просто человеком. Герой или мудрец-философ черпает силу в самом себе – человек слаб, и за его спиной должна стоять не-

<sup>100</sup> Карамзин Н.М. Полное собрание стихотворений. М.-Л., 1966. С. 76.

<sup>101</sup> Лотман Ю.М. Сотворение Карамзина // Лотман Ю.М. Карамзин. СПб., 1997. С. 241.

<sup>102</sup> Карамзин Н.М. Полное собрание стихотворений. С. 73.

<sup>103</sup> Там же. С. 75-77.

<sup>104</sup> Там же. С. 75.

кая духовная общность. Только благодаря ей он может стать субъектом истории – выходя из дома и возвращаясь в него. Так пространственный образ жилища, окруженного лесом-оградой, превращается в этико-идеологическую метафору.

Пожалуй, наиболее последовательную апологию домашнего уединения мы найдем в лирике В.В. Капниста, убежденного горацианца. По заключению Клауса Шарфа, «горацианские элементы определяли не только образ мыслей Капниста, его “менталитет”, “психологию” или “идеологию”, но и его жизнь: дружба, уверенность в себе и автопортрет поэта, религия и философия жизни, похвала дворянской сельской жизни и критика города»<sup>105</sup>. Программное воплощение они обрели в «Обуховке», сразу провозглашающей идеал камерного существования:

В миру с соседями, с родными,  
В согласьи с совестью моей,  
В любви с любезною семьей  
Я здесь отрадами одними  
Теченье мерю тихих дней<sup>106</sup>.

Эта мирная сельская жизнь противопоставлена городской суете, негативный образ которой Капнист создал в целом ряде стихотворений («Ничтожество богатств», «Против корыстолюбия», «Ода на счастье» и др.). Город видится поэту как бурлящий поток, но движение его бессмысленно, способно скорее разрушить, исказить личность, чем принести подлинное успокоение.

Так призрак счастья движет страсти,  
Кружится ими целый свет.  
Догадлив, кто от них уйдет:  
Они всё давят, рвут на части,  
Что им под жернов попадет<sup>107</sup>.

<sup>105</sup> Шарф К. Горацианская сельская жизнь и европейский дух в Обуховке: Дворянский интеллигент Василий Капнист в малороссийской провинции // *Дворянство, власть и общество в провинциальной России XVIII века*. М., 2012. С. 410.

<sup>106</sup> Капнист В.В. Избранные произведения. Л., 1973. С. 261.

<sup>107</sup> Там же. С. 262.

В этом свете деревенское поместье становится истинным прибежищем, а его центром выступает скромный дом:

Приютный дом мой под соломой  
По мне, — ни низок, ни высок;  
Для дружбы есть в нем уголок,  
А к двери, знатным незнакомой,  
Забыла лень прибить замок.

Горой от севера закрытый,  
На злачном холме он стоит  
И в рощи, в дальный луг глядит;  
А Псёл, пред ним змеей извитый,  
Стремясь на мельницы, шумит<sup>108</sup>.

У Капниста и в сентиментальной традиции в целом такой дом представит обычно как «хижина», простое жилище, где «ни слоновая кость, ни золотой потолок не сверкают» (перевод эпиграфа к «Обуховке»), и в этом плане он наследует поэтике идиллии, хронотоп которой, по мысли М.М. Бахтина, отличается «органической прикрепленностью, приращенностью жизни и ее событий к месту – к родной стране со всеми ее уголками, к родным горам, родному долу, родным полям реке и лесу, к родному дому»<sup>109</sup>. Дом здесь обособлен от большого мира и связан с жизнью рода, наследует его традиции. В пределах его разворачивается сюжет индивидуальной жизни, для него характерна цикличность, повторяемость событий, компенсируемая подробностью описаний, детализацией домашнего пространства. Цикличность домашнего бытия вписывается в цикличность природных ритмов.

При очевидной близости к мирообразу сентиментализма, запечатленного в «Обуховке», идиллический хронотоп дома отражал и современные тенденции. Прежде всего, это было связано с замкнутостью и самодостаточностью идиллического пространства, уже невозможной в иной эпохе. Даже

<sup>108</sup> Там же. С. 261.

<sup>109</sup> Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб., 2000.

негативно оценивая внешний социально-исторический мир, авторы-сентименталисты не могли уйти от его влияния. В результате основным пространственным сюжетом становился выход героя за пределы домашней сферы, имеющий два возможных исхода – расширение дома до пределов универсума или крах идиллического хронотопа.

Для сюжета первого типа характерна диалектика замкнутости и открытости домашнего пространства. С одной стороны, связанной с гораццианским культом дружбы, дом открыт для посещений, визитов, в нем всегда много людей, это место дружеских собраний и бесед. С другой стороны, отражающей творческую фантазию героя, само домашнее пространство стремится к расширению вовне, втягивая в свою сферу преобразованную в виде садов и парков природу: «пейзажные парки были второй зоной окружения дворца или виллы, за которой <...> шла очень часто третья <...> лес или сельская местность с хозяйственными постройками»<sup>110</sup>. Такие кольца составляли единое целое с домом, раздвигая его территорию, как в «Обуховке», где беседка, маленький дом, вклинивается в окрестный лес:

Пред ним, в прогалине укромной,  
Искусство, чтоб польстить очам,  
Пологость дав крутым буграм,  
Воздвигнуло на горке скромной  
Умеренности скромный храм<sup>111</sup>.

Образцом подобной организации пространственной сферы может служить «эмилиева трилогия» М.Н. Муравьева («Эмилиевы письма», «Обитатель предместия», «Берновские письма»). Для повествователей, в частности, очень значимо разграничение города и деревни, но не как стереотипных гораццианско-руссоистских топосов, а с точки зрения личностных интересов<sup>112</sup>:

<sup>110</sup> Лихачев Д.С. Поэзия садов. Л., 1982. С. 290.

<sup>111</sup> Капнист В.В. Избранные произведения. С. 261.

<sup>112</sup> Ср. замечание И.Ю. Фоменко по поводу дневниковой записи Муравьева о прогулках по городу и его предместиям: «Город и деревня в этом описании не контрастируют, не изображены как чуждые и враждебные друг другу сферы бытия <...>. Муравьев склонен в равной степени наслаждаться и извлекать для себя пользу и из того, и из другого» (Фоменко И.Ю. Из прозаического наследия М.Н. Муравьева // Русская литература. 1981. № 3.С. 122).

столица, где живут адресаты Эмилия и автора Берновских писем, – это и место официально-должностной жизни (о ней неоднократно упоминает и Обитатель предместия), и средоточие духовно-интеллектуальных удовольствий (театр, Академия художеств, новые книги и т.п.), и пространство интенсивного общения, встреч с новыми людьми; деревня манит к себе иным, прекрасной природой, возможностью побыть частным человеком, большей интимностью контактов, сосредоточенностью занятий. Субъективность восприятия делает мягкими переходы между пространственными зонами, стоит вспомнить характеристику Обитателем своего предместья («Не выезжая из города, пользуясь всеми удовольствиями деревни, затем что живу в предместии»<sup>113</sup>), как совмещающего достоинства сразу двух локусов.

Этим, возможно, объясняется и легкость перемещения персонажей, варьируемая в пределах от прогулки до переезда из города в город («И так между нами, как я почитаю тебя у берегов Невы, ты переносишься со скоростью ветра в необъятную окружность древней столицы»<sup>114</sup>). Герои трилогии с равным правом могут быть названы и «странствователями», и «домоседами», вернее, такими редкими людьми, которые превращают любой уголок, где оказались, в свой дом. Сквозная интимизация пространства тоже, очевидно, следствие напряженной тяги к впечатлениям, так, почти каждое письмо цикла, начинаясь выразительной пейзажной или интерьерной зарисовкой, что акцентирует момент локальности, пространственной сосредоточенности, разворачивается в дальнейшем в насыщенный ряд встреч, занятий, раздумий. Пространство заполняется людьми, раздвигается благодаря их передвижениям (введение в сферу действия Малинников, поместья Былинских, и Красного Бора, места военного лагеря), обнаруживает еще неизвестные уголки (например, в эпизоде с Васильковым), радуется редкостными картинами (описание грозы в «Берновских письмах») – и превращается в итоге в космос, в универсум, тем более что культура и ее орудия, особенно книгопечатание,

<sup>113</sup> *Муравьев М.Н.* Полное собрание сочинений. СПб., 1819. Ч. 1. С. 69.

<sup>114</sup> Там же. С. 188.

позволяют «не выходя из горницы <...>, узнать происхождение целой Европы»<sup>115</sup>. Так, очень органично для повествователей, «горница» или «домик» становятся аналогом мироздания, его знаковым замещением, будучи одновременно отражением личности самого героя, жилище или поместье которого глубже характеризует человека, нежели его слова о себе (ср. дом и деревни графа Благотвора vs имения анонимного Князя).

Второй пространственный сюжет связан с вторжением внешнего мира в домашнее пространство, в результате чего нарушается идиллическая обособленность и происходит разрушение дома. Воплощение его мы находим у Н.М. Карамзина в повести «Бедная Лиза»<sup>116</sup>. Уже во вступлении обозначается антитеза большого мира, представленного Москвой, «сей ужасной громадой домов и церквей»<sup>117</sup>, и скромного жилища Лизы, теперь разрушенного и запустевшего: «Саженьях в семидесяти от монастырской стены, подле березовой рощицы, среди зеленого луга, стоит пустая хижина, без дверей, без окончин, без полу; кровля давно сгнила и обвалилась. В этой хижине лет за тридцать перед сим жила прекрасная, любезная Лиза с старушкою, матерью своею»<sup>118</sup>. Предопределенность финала смещает интерес повествования к его причине, которой становится контакт двух миров – выход героини за пределы дома в город, чуждое пространство.

Носителем его ценностей и способа существования становится Эраст. Первое появление Эраста в пространстве Лизы оказывается столь внезапно, что напоминает пробуждение от долгого сна: «На другой день ввечеру сидела она под окном, пряла и тихим голосом пела жалобные песни, но вдруг вскочила и закричала: "Ах!.." Молодой незнакомец стоял под окном»<sup>119</sup>. Ге-

<sup>115</sup> Там же. С. 107. Ср. также наблюдения В.Н. Топорова и В.С. Киселева: *Топоров В.Н.* Из истории русской культуры. Том II: Русская литература второй половины XVIII века: Исследования, материалы, публикации. М.Н. Муравьев: Введение в творческое наследие. Книга I. М., 2001. С. 386-516; *Киселев В.С.* Метатекстовые повествовательные структуры в русской прозе конца XVIII – первой трети XIX века: монография. Томск, 2006. С. 64-89.

<sup>116</sup> См. подробнее о пространственной организации повести: *Топоров В.Н.* «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения. М., 1995. С. 164-205. С. 164-205.

<sup>117</sup> *Карамзин Н.М.* Избранные сочинения: В 2 т. М.-Л., 1964. Т. 1. С. 605.

<sup>118</sup> Там же. С. 607.

<sup>119</sup> Там же. С. 609.

рой далеко не случайно появляется в окне. Окно здесь – символ эмоциональной открытости, жажды нового; в пространственном плане оно предназначено не столько для защиты от вторжения (это функция двери), сколько для контакта с внешним миром.

После прихода Эраста идиллический распорядок дома-хижины меняется, и это приводит Лизу в смятение: «Лиза возвратилась в хижину свою совсем не в таком расположении, в каком из нее вышла»<sup>120</sup>. Примечательно, что вскоре сам дом перестает быть центром личного пространства героини – свидания с Эрастом проходят вне хижины: «После сего Эраст и Лиза, боясь не сдержать слова своего, всякий вечер виделись (тогда, как Лизина мать ложилась спать) или на берегу реки, или в березовой роще, но всего чаще под тению столетних дубов (саженях в осьмидесяти от хижины) – дубов, осеняющих глубокий чистый пруд, еще в древние времена ископанный»<sup>121</sup>. Природа заступает место дома, воплощая переход из сферы упорядоченного существования в мир «естественных» страстей, все более интенсивных. Нагнетание ситуации сопровождается в финале возмущением природных стихий, что превращает идиллическую гармонию в хаос. Лиза оказывается изгнанницей, она уже не может найти себе покоя ни в одном пространстве и даже словно отдаляется от самой себя, «вышла из города и вдруг увидела себя на берегу глубокого пруда»<sup>122</sup>. Разрушение мира героини влечет за собой необратимые последствия – ее гибель, а вместе с ней гибель дома, становящегося выморочным пространством: «Лизина мать услышала о страшной смерти дочери своей, и кровь ее от ужаса охладела – глаза навек закрылись. Хижина опустела. В ней воет ветер, и суеверные поселяне, слыша по ночам сей шум, говорят: "Там стонет мертвец; там стонет бедная Лиза!"»<sup>123</sup>.

---

<sup>120</sup> Там же. С. 613.

<sup>121</sup> Там же.

<sup>122</sup> Там же. С. 620.

<sup>123</sup> Там же. С. 621.

### 1.2.2. «Дева у окна» и «стук у врат»: семантика мотивов окна и двери в русской литературе 1800-1830-х годов

В русской литературе 1800-1830-х годов семантика образов окна и двери во многом определялась наследием сентименталистской феноменологии домашнего пространства, но в новую эпоху два ее сюжета, сюжет расширения интимной сферы и, напротив, сюжет разрушения дома, приобрели особую значимость, превратившись из литературной конструкции в экзистенциально проживаемую реальность. События наполеоновского нашествия и Отечественной войны 1812 года показали, насколько хрупким может быть дом под натиском чужой враждебной силы. Пожар Москвы, уничтожение «родовых гнезд», массовое бегство, затронувшее многих представителей писательского сообщества, для которых временным убежищем стал Нижний Новгород<sup>124</sup>, а потом эпопея заграничных походов 1813-1814 годов, сделавшая целый ряд молодых литераторов добровольными или вынужденными «странниками», – все это способствовало романтическому переосмыслению гораццианского идеала и глубокой трансформации лиминальных сюжетов, определявших семантику окна и двери.

Показательно здесь быстрая перестройка образа у В.А. Жуковского в стихотворении «Певец во стане русских воинов» (1812). Сама центральная ситуации (воины на бивуаке) отсылала к вынужденной бездомности, когда родное жилище оказалось разрушено или осталось далеко:

Там все – там родших *милый дом*,  
Там наши жены, чада;  
О нас их слезы пред Творцом;  
Мы жизни их ограда... (С. 228)<sup>125</sup>

<sup>124</sup> См. о социальной психологии эпохи: *Лейбов Р.Г.* 1812 год: две метафоры // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. (Новая серия). Тарту, 1996. Вып. II. С. 68-104; *Киселев В.С.* Идеологический контекст «Собрания стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году» // Собрание стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году. Юбилейное издание / Подготовка текстов и приложений И.А. Айзикова, В.С. Киселев, Н.Е. Никонова. М.: Языки славянской культуры, 2015. С. 449-469; *Мартин А.* Просвещенный метрополис: Созидание имперской Москвы, 1762-1855 / пер. с англ. Н. Эдельмана. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 254-278.

<sup>125</sup> Здесь и далее цитаты из произведений В.А. Жуковского приводятся по изданию: *Жуковский В.А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 1. Стихотворения 1797-1814 годов / Ред. О.Б. Лебедева, А.С. Янушевич. М.: Языки русской культуры, 1999. Курсив везде наш. В скобках указывается номер тома и страница.

Заменой дому, незащитному не только перед врагом, но и перед безжалостным течением времени («Вам слава, наши деды! // Друзья, уже могущих нет; // Уж нет вождей победы; // Их *дома* вихорь разметал; // Их гробы срыли плуги», с. 225-226), становилось личное мужество, стремление защищать родовое и индивидуальное пространство:

Нет, други, нет! не предана  
Москва на расхищенье;  
Там стены!.. в россах вся она!  
Мы здесь – и Бог наш мщенье. (С. 230)

Сам дом превращался из горацанской мирной хижины в жилище воина, готового предать разорению свое достояние, но не доверить его врагу:

Сокровищ нет у нас в *домах*;  
Там стрелы и кольчуги;  
Мы села – в пепел; грады — в прах;  
В мечи – серпы и плуги. (С. 236)

В лирике 1812 года важным мотивом стало пересечение чужаками пределов дома, вторжение в него. Эта топика использовалась в риторических целях и имела, как правило обобщенный, условный характер, вплоть до аллегорического отождествления с домом всего Отечества, как в «Оде на случай войны с французами 1812 года» М.И. Невзорова:

Твой враг как Голиаф кичится  
И в упоении своем,  
Как алчный, лютой зверь, стремится  
Возжечь пожар в *дому* твоём... (С. 42)<sup>126</sup>

Семантику данной ситуации определяли образы насилия и разрушения:

Здесь <i>дома</i> , храмы <i>расхищают</i> ,	Там в дом <i>свирепый враг</i> вбегает:
Ругаясь дерзостью всему <...>	Нашед в нем женщину с дитей,
Здесь сотнями <i>дома пылают</i> ,	Младенца об пол поражает,
Рядами здания горят...	Взяв мать насильною рукой.
(М. Виноградов. Ода на новый 1813 год. С. 97)	(С.А. Потемкин. К прошлому 1812-му и наступившему 1813-му годам. С. 340)

<sup>126</sup> Здесь и далее цитаты из стихотворений 1812-1814 гг. приводятся по изданию: Собрание стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году. Юбилейное издание / Подготовка текстов и приложений И.А. Айзикова, В.С. Киселев, Н.Е. Никонова. М.: Языки славянской культуры, 2015. Курсив везде наш, страница указана в скобках.

В подобном контексте у двери как маркера границы, агрессивно пересекаемой врагом, актуализировался смысл всеми силами защищаемой преграды, например, в «Солдатской песне» Ф.Н. Глинки:

Под смоленскими стенами,  
Здесь, *России у дверей*,  
Будем биться со врагами;  
Не пропустим злых зверей! (С. 411)

Оборотной стороной выступала смертельная семантика, когда защита родного пространства связывалась с самопожертвованием и переходом в область смерти, где символической заменой дома становился гроб. Выражение «дверь гроба», объединявшее две смысловые линии, было востребованной метафорой эпохи, использованной в военных стихотворениях В.А. Жуковского («Дух бодрый на дороге бед, // До самой *двери гроба*», с. 242), А.А. Бунинной («К супруге, к чадам – я до *двери гробной* // Любовью нежной пламенел», с. 223), М.А. Аврамова («Как знать ей к *гробу дверь* // Отверзлась чистотой ли невинности рукою?»), с. 299) и других поэтов.

Тем не менее столь мощно заявившее о себе чувство уязвимости домашнего пространства не лишило актуальности сам гораццианский идеал и связанную с ним идиллическую традицию. Уже в 1800-е годы у молодого поколения поэтов она приобрела новый вид, перейдя из сферы оды и послания («Евгению. Жизнь Званская» Г.Р. Державина, «Обуховка» В.В. Капниста) в область элегии. В поэзии В.А. Жуковского, самой, пожалуй, репрезентативной в этом плане, образ сельского дома и мирного существования его обитателей реализовался в комплексе вариаций, то акцентировавших, как в «Сельском кладбище» (1802), идиллический компонент («Усталый селянин медлительной стопою // Идет, задумавшись, в *шалаш* спокойный свой», с. 53) и на его фоне личностную элегическую рефлексию, то, как в «Опустевшей деревне» (1805), подчеркивавших драматический сюжет разрушения патриархальности:

Дни счастья! Их нет! Корыстною рукой  
Оратай *отчужден от хижины родной!* <...>

О гордость!.. Я мечтал, в сих *хижинах забвенных*,  
 Слыть чудом посреди оратаев смиренных;  
 За чарой, у огня, в кругу их толковать  
 О том, что в долгий век мог слышать и видеть! (С. 65-66)

Эти взаимодействующие элегические комплексы, связанные с домашней семантикой, оказались очень плодотворными и органично соединились в годы Отечественной войны с историческими сюжетами, углубив свой миро-моделирующий характер. Так, их отзвук мы встретим в стихотворении В.А. Жуковского «Вождю победителей» (1812), где М.И. Кутузов рисуется восстановителем прочных границ отеческого пространства, что позволяет и самому герою органично возвратиться в сферу идиллического спокойствия:

Когда ж, сложив с главы своей шелом  
 И меч с бедра, ты *возвратишься в дом* <...>  
 Ты будешь зреть ликующие нивы,  
 И скачущи стада по скатам гор,  
 И *хижины оратая счастливы*,  
 И скажешь: мной дана им тишина (С. 247).

В целом же в ранней романтической лирике мотивный комплекс дома насытился личностной рефлексией, став жизнестроительным символом для «странствователей» и «домоседов»<sup>127</sup>. Это ощутимо сдвинуло акценты с родового начала, хранителем которого являлся дом в горацанской оде/послании, на индивидуальное, в свете которого скромная обитель героя выступала отражением его внутреннего мира, а границы жилища превращались в ограду личностной независимости. Причем хрупкость их, также как и самого мира «мечтателя», на фоне мощных движений истории ощущалась очень четко и нередко превращалась в объект иронического самоотстранения, как в послании К.Н. Батюшкова «К Филисе» (1804 или 1805):

Ты велишь писать, Филиса, мне,  
 Как живу я в *тихой хижине* <...>

<sup>127</sup> См. об этом типе героев в русской романтической литературе: *Манн Ю.В.* Русская литература XIX века: Эпоха романтизма. М.: Аспект Пресс, 2001. С. 346-351; *Строганов М.* Две заметки о долбинских стихотворениях Жуковского // *Alexandro P'usino septuagenario oblata*. М.: Новое издательство, 2011. С. 231-241.

Ветер воеет всюду в комнате  
 И свистит в моих окончинах,  
 Стулья, книги — всё разбросано <...>  
 У дверей моих мяучит кот,  
 А у ног собака верная  
 На него глядит с досадою (С. 65).<sup>128</sup>

Здесь маркеры границы – окончины и дверь – не столько защищают и ограждают, сколько задают пределы поэтического беспорядка как способа жизни героя: сквозь них свистит ветер, а несчастный кот хочет сбежать.

Сложное соединение установок идиллии, элегии и иронии придало «моим» образам дома В.А. Жуковского, К.Н. Батюшкова, А.А. Дельвига или лицейского А.С. Пушкина очень динамический вид (что может служить предметом отдельного анализа<sup>129</sup>), в рамках которого мотивы двери и окна обрели ряд важных и достаточно устойчивых модификаций. Одной из наиболее плодотворных оказалась ситуация, связанная с традициями «легкой» любовной поэзии и тезаурусом анакреонтики. Это ожидание любовницы / любовника у окна, ставшее у А.С. Пушкина предметом целого стихотворения («Окно», 1816):

Недавно темною порою,	<i>Я здесь!</i> – шепнули торопливо.
Когда пустынная луна	И дева трепетной рукой
Текла туманною стезею,	<i>Окно открыла</i> боязливо...
Я видел – дева у окна	Луна покрылась темнотою. –
Одна задумчиво сидела,	«Счастливец! – молвил я с тоскою:
Дышала в тайном страхе грудь,	Тебя веселье ждет одно.
Она с волнением глядела	Когда ж вечернею порою
На темный под холмами путь.	И мне <i>откроется окно?</i> » (Т. 1. С. 193) <sup>130</sup>

<sup>128</sup> Здесь и далее цитаты из стихотворений К.Н. Батюшкова приводятся по изданию: *Батюшков К.Н.* Полное собрание стихотворений / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Н.В. Фридмана. М.; Л.: Советский писатель, 1964. Страница указана в скобках.

<sup>129</sup> См. об образе дома как особом явлении в русской романтической словесности: *Бугрова Л.В.* Мотив Дома в русской романтической прозе 20-х – 30-х годов XIX века: дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2004; *Мамонова О.В.* Семантика сюжетных мотивов дома и бездомья в русской романтической поэзии. В.А. Жуковский. М.Ю. Лермонтов: дис. ... канд. филол. наук. М., 2004.

<sup>130</sup> Здесь и далее цитаты из произведений А.С. Пушкина приводятся по изданию: *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937-1959. В скобках указан номер тома и страница.

Мотивный комплекс, включающий темноту, луну, задумчивость и волнение девушки перед окном, ожидание встречи, у Пушкина в дальнейшем связались с определенным типом героини и выступили своеобразным характерологическим знаком углубленной в себя рефлексивной женской натуры. Анакреонтические контексты подобного комплекса еще вполне сохранились в поэме «Руслан и Людмила» (1817-1820) с рядом однотипных сцен, например:

Но вот Людмила вновь одна.	Скучая, бедная княжна
Не зная, что начать, она	В прохладе мраморной беседки
<i>К окну решетчату подходит,</i>	<i>Сидела тихо близ окна</i>
И взор ее печально бродит	И сквозь колеблемые ветки
В пространстве пасмурной дали. (Т. 4. С. 30)	Смотрела на цветущий луг. (Т. 4. С. 58)

Впоследствии, однако, этот статуарный образ приобрел глубокую психологическую обработку, органично воплощая уединенность, своеобразие и мечтательность героини. Задумчивость у окна – это, в частности, постоянная ситуация Татьяны Лариной в «Евгении Онегине»:

Она ласкаться не умела	И тихо с няней говорит:
К отцу, ни к матери своей;	«Не спится, няня: здесь так душно!
Дитя сама, в толпе детей	<i>Открой окно, да сядь ко мне». (Т. 6. С. 58)</i>
Играть и прыгать не хотела,	
И часто целый день одна	<i>Татьяна пред окном стояла,</i>
<i>Сидела молча у окна. (Т. 6. С. 42)</i>	На стекла хладные дыша,
	Задумавшись, моя душа,
«Скажи: которая Татьяна?»	Прелестным пальчиком писала
— Да та, которая грустна	На отуманенном стекле
И молчалива как Светлана,	Заветный вензель О да Е. (Т. 6. С. 70)
<i>Вошла и села у окна. (Т. 6. С. 53)</i>	
	Девицы в комнатах Татьяны
Настанет ночь; луна обходит	И Ольги все объаты сном.
Дозором дальный свод небес,	<i>Одна, печальна под окном</i>
И соловей во мгле древес	Озарена лучом Дианы,
Напевы звучные заводит.	Татьяна бедная не спит
Татьяна в темноте не спит	И в поле темное глядит. (Т. 6. С. 118)

В пушкинской интерпретации мотива отозвалась и реалистически преобразилась устойчивая тема европейского романтизма. Герой или героиня у окна в состоянии созерцания – сюжет целого ряда романтических картин («Маленькая Пертис» Ф.О. Рунге, «Двое у окна» и «Перед зеркалом» Г.Ф. Керстинга, «Вид из ателье художника, правое окно», К.Д. Фридриха и др.). По справедливой характеристике Г.Н. Храповицкой, подобный живописный прием «можно считать аналогом двоемирия в литературе. Картина часто имеет два плана: первый план передает четко выписанные близкие предметы, второй план открывается через окно, в нем лишь намечены бесконечные дали»<sup>131</sup>. Устремленность героя в универсум, созерцательное растворение в его бесконечности, разгадывание символических смыслов бытия, определявшее семантику данного мотива в живописи и в произведениях Новалиса, Л. Тика, В.Г. Вакенродера, соединилось в зрелом романтизме с вниманием к эмпирике жизни, ее социально-психологическим коллизиям, представ в виде выразительного символа в новелле Э.Т.А. Гофмана «Угловое окно»<sup>132</sup>. У Пушкина постоянно смотрящая в окно задумчивая Татьяна выступила наследницей как раннеромантической мечтательности, так и воплощением «истинного романтизма» с его приоритетом посюсторонней реальности<sup>133</sup>. Закономерно, что мотив окна в «Евгении Онегине» оказался, будучи спроецирован на старого владельца поместья, связан еще и с предельно бытовыми темами ограниченности и скуки провинциальной деревенской жизни:

Он в том покое поселился,	И старый барин здесь живал;
Где деревенский старожил	Со мной, бывало, в воскресенье,
Лет сорок с клюшницей бранился,	Здесь <i>под окном</i> , надев очки,
<i>В окно смотрел и мух давил.</i> (Т. 6. С. 32)	Играть изволил в дурачки. (Т. 6. С. 146)

<sup>131</sup> Храповицкая Г.Н. Природа в литературе и живописи немецкого романтизма // Культурология. 2008. № 1 (44). С. 208-218. Цит. с. 217.

<sup>132</sup> См: Корзина Н.А. «Тема окна» в литературе немецкого романтизма // Проблемы романтизма. Тверь, 1990. С. 51-61.

<sup>133</sup> См. интересный анализ мотива окна в «Евгении Онегине» в связи с семантикой зеркал, наблюдений, символикой «магического кристалла»: Гельфонд М.М. Лорнетты, окна и зеркала в романе «Евгений Онегин» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2013. № 4. Ч. 2. С. 31-34.

Оказавшись в Москве невестой на выданье, Татьяна видит в окне именно то, что наблюдал давно умерший предшественник Евгения – двор, конюшню, кухню и забор:

Садится Таня у окна.  
 Редее сумрак; но она  
 Своих полей не различает:  
 Пред нею незнакомый двор,  
 Конюшня, кухня и забор. (Т. 6. С. 157)

Если, однако, вернуться к лирике 1810-1820-х годов, то здесь образ окна мог и сохранять непосредственную связь с ситуацией любовного свидания, и порождать ряд производных мотивов, далеко уходящих от анакреонтики. Образцом первого служит «Мечта» (1818) Жуковского:

Ах! если б мой милый был роза-цветок,	К нему бы в <i>окно</i> ветерок прилетал
Его унесла бы я в свой уголок;	И свежий мне запах на грудь навевал;
И там украшал бы мое он <i>окно</i> ;	И я б унывала, им сладко дыша,
И с ним я душой бы жила заодно.	И с милым бы, тая, сливалась душа. (Т. 2. С. 64)

Но, например, в «В дне рождения N» (1810) Батюшкова анакреонтическая фривольность ощутимо теснится элегическим началом, когда девушка у окна становится персонажем не любовной игры, а подразумеваемой драмы:

О, ты, которая была	<i>Сидя смиренно у окна,</i>
Утех и радостей душою!	Без песней, без похвал встречаешь день рожденья –
Как роза, некогда цвела	
Небесной красотой;	Прими от дружества сердечны сожаленья,
Теперь оставлена, печальна и одна,	Прими и сердце успокой. (С. 110)

В элегической системе координат более значимым компонентом этого образа была уединенность, столь ярко проявившаяся в пушкинской Татьяне, ощущение вольной или невольной отчужденности в отношениях с окружающими, что подчеркивалось лиминальной семантикой окна. Здесь само ожидание возлюбленного, первоисток лирической ситуации, теряло идиллическую гармоничность, переставало быть залогом свободного общения (ср. сюжет расширения домашнего пространства в горацианской оде), зато приобретало эскапистский смысл, выражая стремление к перемене, к уходу из

привычной среды и обретению иного способа существования. В перспективе это превращало статичную сцену в ядро яркого драматического сюжета. Подобный переход мы найдем в «Узнике» (1814-1819) Жуковского, где девушка заключена в тюрьму и у окна поет песню об утерянной радости жизни:

«За днями дни идут, идут...	Денницы;
Напрасно;	На свежих крыльях ветерка
Они свободы не ведут	Летают вольны облака.
Прекрасной;	И так все блага заменить
Об ней тоскую и молюсь,	Могилей;
Ее зову, не дозовусь.	И бросить свет, когда в нем жить
	Так мило <...>»

*Смотрю в высокое окно*

<i>Темницы:</i>	Так голос заунывный пел
Все небо светом зажжено	В темнице... (Т. 3. С. 141-142)

Элегическая уединенность здесь трансформировалась в балладную отчужденность, в насильственный разрыв связей между героиней и людьми. Причем богатство природных образов и зрительных впечатлений, характерное для элегической чувствительности и часто связанное с ситуацией наблюдения, взглядом в окно, не может смягчить для героини тяжести заточения. Между тем любовный сюжет Жуковским сохранен: он переносится в дублирующую линию юноши-узника, о котором девушка не знает, но для которого ее образ в тюремном окне («Все видит он: во тьме она / Тюрёмной / Сидит, раздумью предана, / Взор томной» (Т. 3. С. 142) становится целью существования, запредельным *там*, куда он будет стремиться всю жизнь, даже обретя свободу. Для него возврат в идиллическую атмосферу родного дома уже невозможен:

И нет ему в семье родной	Он взгляды
Услады;	Сердечные встречает их;
Задумчив, грустию немой	Он в людстве сумрачен и тих. (Т. 3. С. 145)

Так образ девушки у окна приобрел трансцендентный смысл и связь со сферой инобытия. Знаменательно, что здесь мотивология окна сошлась с мотивологией двери. Последняя оказалась востребована именно в балладном

жанре, построенном на лиминальных сюжетах, пересечении разнообразных границ – пространственных, онтологических, этических<sup>134</sup>. Семантика наблюдения и ожидания в балладе, в отличие от элегии, имеет периферийный характер, поэтому окно здесь фигурирует, как правило, во вступительных или заключительных эпизодах, знаково намечая психологическое состояние героя, спектр его впечатлений. В этой функции появляется окно, в частности, в «Светлане» (1813) Жуковского – в начале: «Снег пололи; под *окном* / Слушали...» (Т. 3. С. 31), и в конце: «В тонкий занавес *окна* / Светит луч денницы; / Шумным бьет крылом петух...» (Т. 3. С. 37). Использован был здесь и искомый образ девушки у окна, он заключал балладу, возвращая драматическую фантасмагорию в элегическое, а по генезису анакреонтическое, русло:

Села (тяжко ноет грудь)  
Под окном Светлана;  
*Из окна* широкий путь  
Виден сквозь тумана... (Т. 3. С. 37)

Дверь, стук в нее, заглядывание, вторжение непрошенных и часто ужасающих гостей, поиски двери как выхода, напротив, связаны с кульминационными моментами баллады и приковывают читательское внимание. В романтической версии жанра мотив двери во многом определен поэтикой двоемирия и воплощает в себе переход трансцендентной границы, в связи с чем бытовой колорит (в отличие от окна) решительно отступает. В «Светлане» это воплотилось в сюжете перемещения героини через ряд фантастических локусов, рубеж которых обозначает дверь, открываемая самой Светланой или мертвым женихом:

<i>Стукнет в двери</i> милый твой	Тьма людей во храме;
Легкою рукою;	Яркий свет паникадил
<i>Упадет с дверей</i> запор;	Тускнет в фимиаме;

<sup>134</sup> См. об исторической поэтике жанра: *Иезуитова Р.В.* Баллада в эпоху романтизма // Русский романтизм. Л.: Наука, 1978; *Коровин В.И.* Лирические и лиро-эпические жанры в художественной системе русского романтизма: дис. ... д-ра филол. наук. М., 1982; *Левченко О.А.* Сюжеты русской романтической баллады // Стилистический анализ художественного текста. Смоленск, 1988. С. 108-119; *Сковорода Е.В.* Балладный «элемент» в структуре русской романтической повести первой трети XIX века: дис. ... канд. филол. наук. Псков, 2001.

Сядет он за свой прибор

На середине черный гроб... (Т. 3. С. 34)

Ужинать с тобою... (Т. 3. С. 33)

*В дверь с молитвою стучит...*

*Двери вихорь отворил;*

*Дверь шатнулася... скрипит...*

*Тихо растворилась.*

Что ж?.. В избушке гроб; накрыт

Белую запоной... (Т. 3. С. 35)

Вхождение в дверь здесь означает преодоление психологических или этических барьеров и маркирует стадии душевной эволюции, имея при этом резкий, внезапный характер. По справедливому наблюдению Н.Ж. Ветшевой и Э.М. Жиляковой, так реализуется «главная коллизия баллад Жуковского – исполненное внутреннего драматизма противостояние человека обстоятельствам, в процессе преодоления которых происходит духовное рождение личности или героя настигает возмездие»<sup>135</sup>.

В результате дверь нередко становится не просто знаком границы, но укрепленным барьером, чье падение грозит катастрофическими последствиями, как в «Балладе, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне» (1814, 1831). Для героини-ведьмы, совершившей тяжкие преступления, единственной защитой являются дверь храма и совершаемое за ней священное действо, к двери приковано все читательское внимание, нагнетаемое все более угрожающей символикой дьявольского вторжения. Если поначалу настойчивое требование старушки о крепости запоров («Чтоб заперта во храме *дверь* была; / <...> Чтоб крепок был *запор церковных врат*; / Чтобы с полуночного бденья / Он ни на миг с растворов не был снят / До солнечного восхожденья»; (Т. 3. С. 52) просто интригует, то ночь за ночью ужас бесовского стука в дверь все возрастает («*Железных врат запор*, стуча, дрожит» (Т. 3. С. 53); «И снова рев, и шум, и треск у *врат*; / Грызут замок, в *затворы* рвутся» (Т. 3. С. 54); «И стук у *врат*: как будто океан / Под бурю

<sup>135</sup> Ветшева Н.Ж., Жилякова Э.М. Баллады Жуковского // Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 3. Баллады / Сост. и ред. Н.Ж. Ветшева, Э.М. Жилякова. М.: Языки славянских культур, 2008. С. 237.

ревет и воеет» (Т. 3. С. 54), разрешаясь падением всех преград. Дьявол, не в силах сам войти в храм, все же сокрушает дверь и призывает ведьму:

И храма дверь со стуком затряслась  
И на пол рухнула с петлями.  
И Он предстал весь в пламени очам,  
Свирепый, мрачный, разъяренной;  
Но не дерзнул войти он в Божий храм  
И ждал пред *дверью раздробленной*. (Т. 3. С. 55)

Яркая визуализация двери как рубежа миров («Замок Смальгольм», «Суд божий над епископом», «Ленора», «Покаяние» и др.) в балладном творчестве Жуковского соседствовала с символической метафорикой («дверь ада», «дверь могилы» в «Двенадцати спящих девах» (1817), «небесная дверь» в «Королеве Ураке и пяти мучениках» (1831)) и довольно часто сопрягалась с трансцендентной семантикой окна, как в «Рыцаре Тогенбурге» (1817): «И душе его унылой / Счастье там одно: / Дождаться, чтоб у милой / Стукнуло *окно*» (Т. 3. С. 135). Подобное постоянство превращало мотив двери в знак самого балладного жанра и, в том числе, способствовало органичной циклизации текстов разного времени создания на уровне пространственной картины мира и семантики. Так, в «Балладах и повестях» Жуковского (1831), как констатировала И.А. Поплавская, «параллелизм отдельных образов и сюжетов, структурная и смысловая симметрия отдельных произведений и обеих частей сборника позволяют на архитектурном уровне выделить в нем элементы поэтической художественной картины мира, имеющей центростремительные тенденции и тяготеющей к единому эстетическому центру»<sup>136</sup>.

Свою циклообразующую функцию мотив двери, иногда в сопряжении с образом окна, сохранит и в романтической прозе<sup>137</sup>, в особенности в «страш-

<sup>136</sup> См. анализ художественного целого книги: Поплавская И.А. Диалог поэзии и прозы в сборнике В.А. Жуковского «Баллады и повести» (статья первая) // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2009. № 2 (6). С. 59-77. Цит. с. 76.

<sup>137</sup> См. о ней подробнее: Киселев В.С. Коммуникативная природа метатекстовых образований (на материале русской прозы конца XVIII – первой трети XIX века) // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2005. Т. 64. № 3. С. 13–25; Киселев В.С. «Арабески» Гоголя и традиции романтической циклизации // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2004. Т. 63. № 6. С. 15–25.

ной» повести, генетически связанной с балладой. Образцом может служить цикл «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» (1828) А. Погорельского (А.А. Перовского). Здесь образ окна появляется уже в рамочном повествовании первого вечера, ощутимо отсылающем к горацианскому комплексу мирной жизни философа-дилетанта<sup>138</sup>. Рассказчик, удалившийся от большого мира и его соблазнов в малороссийское поместье, часто любит виды из окна, а по вечерам слушает мелодичное пение: «Я тогда обыкновенно садился к *открытому окну* и в задумчивости слушал унылое пение молодых крестьянок, до поздней ночи веселящихся на вечеринках»<sup>139</sup>. С мечтами у окна связан и инициальный эпизод повествования: «В один прекрасный вечер я, по обыкновению *сидя у окна*, мечтал о будущем и не без грусти вспоминал о прошедшем» (26). В этот момент «послышалось мне, что кто-то тихо *постучался в дверь*. <...> *Дверь отворилась* без скрипа, и вошел в комнату мужчина средних лет и росту повыше среднего» (26). Незнакомец-двойник имеет явные демонические черты и становится собеседником героя, рассказывающим ряд мистических историй. Так мечтательность, элегически означенная мотивом окна, вызывает к жизни балладный образ двери – рубежа миров.

Она играет важную роль уже в первой микроновелле об английском поэте Александре Поупе, который видит некоего старика, переворачивающего все книги в его шкафу, причем появляется старик из закрытой двери и в нее же уходит:

Слуге своему он заранее приказал идти спать и, выслав его из комнаты, по обыкновению *запер дверь ключом*. Углубленный в мечты, относившиеся к поэме, он нимало не думал о привидениях; вдруг... *дверь, замкнутая накрепко, отворилась...* и вошел в комнату старик небольшого роста, в длинном кудрявом парике <...> Окончив работу свою, старик запер шкаф и такими же медленными шагами вышел из комнаты, не взглянув ни разу на поэта. *Дверь сама собою за*

<sup>138</sup> См.: Киселев В.С. К проблеме дискурсивных практик русской прозы первой трети XIX века (стратегия дилетантизма) // Филологические науки. 2005. № 1. С. 13-24.

<sup>139</sup> Погорельский А. Избранное. М.: Советская Россия, 1988. С. 26. Далее цитаты приводятся по указанному изданию с обозначением номера страницы в скобках.

*ним затворилась...* Попе несколько минут оставался недвижимым; наконец, собравшись с духом, подошел к *дверям и увидел, что они заперты ключом* (31-32).

В дальнейшем дверь и окно становятся лейтмотивными образами всех историй, обеспечивая единство художественного мира цикла. В «Издоре и Анюте» Погорельский реанимировал, в частности, мотивный комплекс дома и вторжения врага в его пространство, столь значимый в лирике 1812 года. Здесь Изидор, разрывающийся между стремлением защитить мать и возлюбленную в отданной неприятелю Москве и своим патриотическим долгом, постоянно представляет картины насилия, от которых избавляет только идиллическое спокойствие природы и свидание с Анютой:

*Пьяные солдаты врывались и в его хижину*; мать его тогда уже скончалась: бесчеловечные ругались над мертвым телом. <...> Из другой комнаты притащили плачущую Анюту... Алчные взоры хищников бродили по юным прелестям русской красавицы. <...> Изидор ударил себя в грудь и подошел к *открытому окну*, чтоб рассеять мрачные мысли (42-43).

В «Пагубных последствиях необузданного воображения» центральным образом выступает «дева у окна», которую замечает, будучи уже влюблен в нее после случайной встречи, главный герой Алцест: «...я увидел *сидящую у окна девушку* и в самом деле изумился! Никогда даже воображению моему не представлялась такая красавица» (63). Аделина оказывается в дальнейшем механической куклой, созданной демоническим профессором Андрони, что приводит к сумасшествию экстатического романтика. Здесь Погорельский, оттолкнувшись от традиционной семантики элегико-анакреонтического мотива, переворачивает его вектор: дева у окна («Андрони не принимал никого в дом свой. Несмотря на все старания студентов и других молодых людей, никому, кроме нас, до сих пор не посчастливилось увидеть ее иначе, как только *в окошко*», 74) воплощает не призыв высшего трансцендентного идеала, но соблазн инфернального начала. Дверь также важна в повествовании, однако сюжетные функции, как и в случае окна, инвертируются. В по-

вести не демонические силы прорываются в дом героя, а сам он преодолевает преграды, воздвигнутые Андрони вокруг куклы-соблазнительницы.

Тем не менее в «Лафертовской маковнице» исходная семантика мотивов восстанавливается. Маркером инфернальной границы в повести выступает калитка, ведущая к тетушкиному дому. Ее пересечение, вызывающее у гостей невольный трепет, каждый раз акцентируется:

В глубокий вечер, когда в прочих частях города начинали зажигать фонари, а в окрестностях ее дома расстилалась ночная темнота, люди разного звания и состояния робко приближались к хижине и тихо стучались *в калитку* (102).

Наконец пришла она (Маша) к домику и трепещущею рукою дотронулась *до калитки...* (108)

...с самого Введенского кладбища прыгающие по земле огоньки длинными рядами тянулись к ее дому и, доходя *до калитки*, один за другим, как будто проскакивая под нее, исчезали (113).

Образным дубликатом запретной двери является еще и таинственный ключ, врученный Маше ведьмой и служащий залогом некоего «сокровища», то есть доступа к адским силам. Напротив, окно вновь фигурирует в составе анакреонтического комплекса, у него Маша встречает своего истинного суженого Улиана:

За несколько дней перед их разговором (они еще жили на прежней квартире) Маша в одно утро, задумавшись, сидела *у окна*. Мимо ее прошел молодой хорошо одетый мужчина, взглянул на нее и учтиво снял шляпу. <...> Всякий раз он смотрел на нее, и у Маши всякий раз сильно билось сердце. Маше уже минуло семнадцать лет, но до сего времени никогда не случалось, чтоб у нее билось сердце, когда кто-нибудь проходил мимо *окошек*. Ей показалось это странным, и она после обеда села *к окну* – для того только, чтоб узнать, забьется ли сердце, когда опять пройдет молодой мужчина... Таким образом она просидела до вечера, однако никто не являлся. Наконец, когда подали огонь, она отошла *от окна* и целый вечер была печальна и задумчива; она досадовала, что ей не удалось повторить опыта над своим сердцем (115).

Мысль о нем помогает девушке разгадать демоническую природу Аристарха Фалалеича и изгнать его из дома, уничтожив ключ. Тем самым традиционная

семантика образов двери и окна мотивирует в «Лафертовской маковнице» «правильное» разрешение балладного конфликта.

Погорельский в своем цикле, как мы видим, усложнил исходные смыслы и открыл возможность их повествовательного варьирования, вплоть до инверсии. В прозе О.М. Сомова, Н.А. Полевого, В.Ф. Одоевского, М.Н. Загоскина, В.Н. Олина, Н.А. Мельгунова мотивы двери и окна маркируют, в рамках поэтики двоемирия, различные лиминальные сюжеты, заостряя то инфернальный, то трансцендентный их векторы, но обычно сохраняя связь с элегической или балладной схемами. Своеобразным итогом и, одновременно, проекцией в область реалистической поэтики здесь является «Пиковая дама» (1834) А.С. Пушкина, где жанровые коды романтизма используются не только как организаторы сюжетной структуры, но и как отсылки к социально-психологическим типам<sup>140</sup>. Так, знаком Лизаветы Ивановны становится ожидание у окна, акцентирующее сентиментально-элегическую настроенность героини, ее жажду идиллического любовного общения:

Лизавета Ивановна осталась одна: она оставила работу и стала глядеть *в окно*. Вскоре на одной стороне улицы из-за угольного дома показался молодой офицер. Румянец покрыл ее щеки: она принялась опять за работу, и наклонила голову над самой канвою (Т. 8. Кн. 1. С. 232).

...однажды Лизавета Ивановна, сидя *под окошком* за пальцами, нечаянно взглянула на улицу, и увидела молодого инженера, стоящего неподвижно и устремившего глаза к ее окошку (Т. 8. Кн. 1. С. 234).

Однако для Германна, существующего вне сентиментальной системы ценностей, окно в доме графини имеет совершенно иной смысл, близкий к семантике «Пагубных последствий необузданного воображения». Оно притягивает героя как возможность приобщиться к заветной тайне трех карт, окрашенной демонически, но воплощающей вполне земную силу богатства:

Проснувшись уже поздно, он вздохнул о потере своего фантастического богатства, пошел опять бродить по городу, и опять очутился перед домом графини

<sup>140</sup> См. об этой установке повести: *Гуковский Г.А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М.: Гослитиздат, 1957. С. 337-365; *Виноградов В.В.* Стиль Пушкина. М.: Наука, 1999. С. 660-691.

\*\*\*. Неведомая сила, казалось, привлекала его к нему. Он остановился, и стал смотреть *на окна*. В одном увидел он черноволосую головку, наклоненную, вероятно, над книгой или над работой. Головка приподнялась. Германн увидел свежее личико и черные глаза. Эта минута решила его участь (Т. 8. Кн. 1. С. 236).

Для Германна окно становится аналогом двери, что запускает в действие балладную схему. Лиминальность романтического двоемирия, однако, трансформируется в повести в систему социально-пространственных границ, переступить которые герой не вправе. Тем самым тайное пересечение запретов, проникновение в покои графини – результат инициативы самого Германна, а это сообщает ему, если принять во внимание исходную семантику мотива двери, инфернальные черты, в реалистической системе координат интерпретирующиеся как поведение самозванца («профиль Наполеона, а душа Мефистофеля» (Т. 8. Кн. 1. С. 244)). Знаменательно, что графиня в кульминационной сцене повести также садится у окна («Раздевшись, она *села у окна* в вольтеровы кресла, и отослала горничных» (Т. 8. Кн. 1. С. 240)), сюжетно уподобляясь Лизавете Ивановне и становясь беззащитной для вторжения незваного гостя. Сам же Германн украдкой, но тем не менее решительно, преодолевает одну дверь за другой, идя к своей цели:

Германн взбежал по лестнице, *отворил двери в переднюю*, и увидел слугу, спящего под лампой, в старинных, запачканных креслах. Легким и твердым шагом Германн прошел мимо его. Зала и гостиная были темны. Лампа слабо освещала их из передней. Германн *вошел в спальню*. <...> Германн *пошел за ширмы*. За ними стояла маленькая железная кровать; справа находилась *дверь, ведущая в кабинет*; слева, другая в коридор. Германн *ее отворил*, увидел узкую, витую лестницу, которая вела в комнату бедной воспитанницы... Но он воротился и *вошел в темный кабинет* (Т. 8. Кн. 1. С. 239-240).

В балладной схеме итогом подобной настойчивости является падение границ и переход героя в сферу инобытия. У Пушкина, однако, прорыв иллюзорен, поскольку иного пространства помимо посюстороннего с его незыблемостью социальных разделений попросту нет. Так обратный путь Германна зеркально повторяет его проникновение в дом графини, своеобразно аннулируя пе-

ресечение границ:

Мертвая старуха сидела, окаменев; лицо ее выражало глубокое спокойствие. Германн остановился перед нею, долго смотрел на нее, как бы желая удостовериться в ужасной истине; наконец *вошел в кабинет*, ощупал за обоями *дверь* и *стал сходить по темной лестнице*, волнуемый странными чувствованиями. <...> Под лестницею Германн *нашел дверь*, которую отпер тем же ключом, и очутился в сквозном коридоре, выведшем его на улицу (Т. 8. Кн. 1. С. 245).

Финальным актом этой инверсии выступило в повести лишение героя какой-либо инициативы, в сцене видения он превратился из субъекта балладного сюжета в его объект, вынужденный испытывать власть демонических сил. Причем и здесь присутствует мотив окна, в которое предварительно смотрит призрак, принуждая Германна побыть в роли Лизаветы Ивановны и самой графини:

В это время кто-то с улицы *взглянул к нему в окошко*, — и тотчас отошел. <...> Через минуту услышал он, что *отпирали дверь* в передней комнате. Германн думал, что денщик его, пьяный по своему обыкновению, возвращался с ночной прогулки. Но он услышал незнакомую походку: кто-то ходил, тихо шаркая туфлями. *Дверь отворилась*, вошла женщина в белом платье. <...> С этим словом она тихо повернулась, *пошла к дверям* и скрылась, шаркая туфлями. Германн слышал, как *хлопнула дверь* в сенях, и увидел, что кто-то опять *поглядел к нему в окошко*. <...> *Дверь в сени* была заперта (Т. 8. Кн. 1. С. 248).

В «Пиковой даме», опирающейся на романтические коды, как мы видим, ощутимо сместились некоторые моменты семантики двери и окна. Они обнаружили связь не только со сферой онтологии и этики, но и с социальным моделированием пространства. Это прокладывало путь к глубоким трансформациям мотивного комплекса в реалистической поэтике, насыщая его бытовыми или историческими проекциями. Их вполне отчетливо можно выделить в позднем творчестве Пушкина. Так, уже в «Евгении Онегине» оборотной стороной мечтательности у окна оказалась скука провинциальной жизни, воплощенная в тривиальных видах «двора, конюшни, кухни и забора». В произведениях 1830-х гг. подобные картины связывались, как правило,

с представителями старшего поколения с их устоявшимся бытом и замкнутостью в домашнем кругу. У окна они читают, вяжут, разглядывают прохожих и гостей, ставят цветы. Эта семантическая линия протягивается от «Повестей Белкина» (1830) к «Дубровскому» (1833) и находит завершение в «Капитанской дочке» (1836), где сходное времяпрепровождение сближает «отцов» Гринева и Маши:

Однажды осенью матушка варила в гостиной медовое варенье, а я, облизываясь, смотрел на кипучие пенки. Батюшка у *окна* читал Придворный Календарь, ежегодно им получаемый (Т. 8. Кн. 1. С. 280-281).

У *окна* сидела старушка в телогрейке и с платком на голове. Она разматывала нитки, которые держал, распялив на руках, кривой старичок в офицерском мундире (Т. 8. Кн. 1. С. 295).

Молодое поколение подобная патриархальность уже стесняет, вызывая скуку и желание вырваться в новую и полную соблазнов жизнь, как Гринева, который «соскуча глядеть *из окна* на грязный переулок, <...> пошел бродить по всем комнатам» (Т. 8. Кн. 1. С. 282), оказался в бильярдной, познакомился с прохвостом Зуриным и проигрался в пух и прах.

На семантику «отцов и детей» у Пушкина накладывается еще один смысловой комплекс, связанный с образом большого мира. Он полон стихийных сил, природных и исторических, его конфликты постоянно прорываются в замкнутую домашнюю сферу и окно, манящее детей, открывает возможность подобного вторжения. Только герой большого масштаба способен овладеть подобными стихиями, стать равным бушующему простору, о чем думает Петр в «Медном всаднике» (1833):

Отсель грозить мы будем шведу,	Ногою твердой стать при море.
Здесь будет город заложен	Сюда по новым им волнам
На зло надменному соседу.	Все флаги в гости будут к нам
Природой здесь нам суждено	И запируем на просторе. (Т. 5. С. 135)

*В Европу прорубить окно,*

Для рядового обывателя Евгения окно, напротив, несет угрозу, в него бьет дождь, сквозь него прорываются волны страшного наводнения, разрушая

скромную хижину:

Нева металась, как больной  
В своей постеле беспокойной.  
Уж было поздно и темно;  
Сердито бился дождь в окно,

И ветер дул, печально воя. (Т. 5. С. 138)  
Осада! приступ! *злые волны,*  
*Как воры, лезут в окна.* Челны  
С разбега стекла бьют кормой. (Т. 5. С. 139)

В подобный момент получает известие о восстании Пугачева и Петр Гринев: «Однажды вечером (это было в начале октября 1773 года) сидел я дома один, слушая *вой осеннего ветра, и смотря в окно на тучи, бегущие мимо луны*» (Т. 8. Кн. 1. С. 313-314). Позднее он увидит последствия бунта, столь же катастрофические, что и петербургское наводнение: «Я приехал в Казань, опустошенную и погорелую. По улицам, наместо домов, лежали груды углей и торчали *закоптелые стены без крыши и окон.* Таков был след, оставленный Пугачевым!» (Т. 8. Кн. 1. С. 366). Тем самым окно у позднего Пушкина маркирует сложный смысловой комплекс, включающий и элегическую мечтательность («дева у окна»), и бытовые моменты, и поколенческую семантику, и вторжение разрушительных стихий.

Семиотика двери, сохраняя связь с балладным комплексом, также углубляется, но, в первую очередь за счет социальных мотивов. В балладном варианте дверь воплощала постоянную онтологическую границу, служила рубежом земного и потустороннего миров. В реалистической поэтике статичность космологических разделений сменяется подвижностью социальных пространств. В динамичном пушкинском мире герои и повествователи находятся в ситуации самоопределения, они вольно или невольно пересекают границы чужих жилищ, бытовых укладов, властные и сословные барьеры. Тем самым дверь, добровольно или насильственно открываемая, уже далеко не всегда могла быть связана с inferнальностью, ее основной функцией становилось обозначение рубежей свободы, доступной персонажу, а доминирующими сюжетными положениями выступали контакт с лицом не равным по социальному статусу (как правило вышестоящим), тайное совещание или сообщение секрета, заточение (домашнее или тюремное), вторжение врага

(недоброжелателя) или приход на помощь друга. В больших повествовательных текстах («Арап Петра Великого», «Дубровский», «Капитанская дочка») Пушкин, как правило, использовал все данные вариации, в малых ограничивался важнейшей.

Так, в «Капитанской дочке», где мобильность героев очень высока, а необходимость самоопределения и отстаивания свободы непреложна, ситуации, в которых открывается / закрывается дверь, густо рассыпаны в тексте, имея при этом большое повествовательное значение. Дверь здесь маркирует переход в новое экзистенциальное состояние, очередной поворот в судьбе или духовной эволюции героя. Не обращаясь ко всем сюжетным коллизиям, акцентируем наиболее типичные. Ключевыми эпизодами контакта с вышестоящим лицом, приходящим в решающий момент на помощь герою, служит освобождение Пугачевым Марьи Ивановны и ее финальная встреча с Екатериной II, при этом положение самозванца и этикетность придворной жизни создают существенную разницу в преодолении границы. Пугачев сам, игнорируя сопротивление Швабрина, открывает дверь, за которой заточена Марья Ивановна:

*У дверей светлицы Швабрин опять остановился и сказал прерывающимся голосом: „Государь предупреждаю вас, что она в белой горячке, и третий день как бредит без умолку“. — „Отворяй!“ — сказал Пугачев. Швабрин стал искать у себя в карманах, и сказал, что не взял с собою ключа. Пугачев толкнул дверь ногою; замок отскочил; дверь отворилась, и мы вошли (Т. 8. Кн. 1. С. 355).*

К уборной императрицы, где она принимает героиню, ведет целая анфилада величественных зал, а сопровождает Марью Ивановну лакей. Подобная множественность дверей-преград, чудесно распахивающихся перед девушкой, воплощает строгую иерархичность государственной жизни, но одновременно и человеческую открытость Екатерины:

*Марья Ивановна с трепетом пошла по лестнице. Двери перед нею отворились настежь. Она прошла длинный ряд пустых, великолепных комнат; камер-лакей указывал дорогу. Наконец, подошел к запертым дверям, он объявил, что сейчас об ней доложит, и оставил ее одну. Мысль увидеть императрицу лицом к лицу*

так устрасала ее, что она с трудом могла держаться на ногах. Через минуту *двери отворились*, и она вошла в уборную государыни (Т. 8. Кн. 1. С. 373).

Столь же значима в судьбе героев ситуация заточения, в которую Марья Ивановна попадает поневоле и освобождается самим Пугачевым, а Гринев в первый раз символически (в чулан запирают его шпагу) и по своей вине, после несостоявшейся дуэли, и только второй раз реально по обвинению в измене:

Меня привезли в крепость, уцелевшую посреди сгоревшего города. Гусары сдали меня караульному офицеру. Он велел кликнуть кузнеца. Надели мне на ноги цепь и заковали ее наглухо. Потом отвели меня в тюрьму и оставили одного в тесной и темной канурке, с одними голыми стенами и с окошечком, загороженным железною решеткою (Т. 8. Кн. 1. С. 366).

Мотив тайного совещания встречается в романе, в отличие от «Арапа Петра Великого» и «Дубровского», всего один раз, но и он обозначает перелом в развитии событий. Так герои узнают о бунте Пугачева:

У коменданта нашел я Швабрина, Ивана Игнатьича и казацкого урядника. <...> Комендант со мною поздоровался с видом озабоченным. Он *запер двери*, всех усадил, кроме урядника, который стоял *у дверей*, вынул из кармана бумагу и сказал нам: „Господа офицеры, важная новость! Слушайте, что пишет генерал“ (Т. 8. Кн. 1. С. 314).

Наиболее частотна в «Капитанской дочке», где судьбы героев во многом зависят от причудливого расклада событий и чужой воли, ситуация враждебного или дружеского проникновения в личное пространство, отсылающая, по справедливому наблюдению И.П. Смирнова, к структуре волшебной сказки<sup>141</sup>. Дважды, например, акцентируется с помощью двери появление перед Гриневым Швабрина, в первый раз в момент знакомства, что, если вспомнить инфернальную семантику мотива, служит неким предвестием будущей его роковой роли, а во второй раз в сцене следствия, где Швабрин,

<sup>141</sup> Смирнов И.П. От сказки к роману // Труды отдела древнерусской литературы. Т. 27. Л.: Наука, 1972. С. 284-320. См. из последних работ на эту тему: Пискунова С.И. От Пушкина до Пушкинского дома: очерки исторической поэтики русского романа. М.: Языки славянской культуры, 2013. С. 27-39; Марусова И.В. Структура волшебной сказки в романе А.С. Пушкина «Капитанская дочка» // Концепт. 2014. Приложение 20. Современные научные исследования. Выпуск 2. URL: <http://e-koncept.ru/2014/54777.htm>.

стремясь погубить соперника, выступает с ложным доносом:

На другой день по утру я только что стал одеваться, как *дверь отворилась* и ко мне вошел молодой офицер невысокого роста, с лицом смуглым и отменно некрасивым, но чрезвычайно живым. <...> Мы тотчас познакомились. Швабрин был очень не глуп (Т. 8. Кн. 1. С. 296).

Я с живостию обратился к *дверям*, ожидая появления своего обвинителя. Через несколько минут загремели цепи, *двери отворились*, и вошел – Швабрин (Т. 8. Кн. 1. С. 368).

Напротив, все упоминания двери, связанные с Марьей Ивановной, подчеркивают осторожность, стремление не нарушать укромность индивидуального пространства. Героиня преодолевает барьеры исключительно для помощи Гриневу – во время его болезни, а позднее – ища приема у императрицы:

Я вспомнил свой поединок, и догадался, что был ранен. В эту минуту *скрынула дверь*. <...> Марья Ивановна подошла к моей кровати и наклонилась ко мне. <...> Она вышла и тихонько *притворила дверь* (Т. 8. Кн. 1. С. 307).

Таким образом, мотив двери у Пушкина, сохраняя некоторые элементы балладной семантики, оказывается даже более гибким, чем мотив окна. В его сюжетно-повествовательных функциях доминирует экзистенциальное начало: с помощью упоминания двери акцентируются важные для героев границы, пересекаемые ими самими или другими персонажами и определенные системой актуальных социально-бытовых барьеров. Тем самым семиосфера двери и окна от 1810-х к 1830-м годам трансформируется из жанрово определенного явления с постоянным соотношением элементов в динамичное, далеко уходящее от стереотипов смысловое поле, которое в индивидуально-авторской поэтике способно тонко настраиваться для структурирования пространства.

## ГЛАВА 2. РОЛЬ ДОМАШНЕГО ПРОСТРАНСТВА И ФУНКЦИИ ОКНА И ДВЕРИ В «УКРАИНСКИХ» ЦИКЛАХ ГОГОЛЯ

### 2.1. Мифопоэтическое пространство «Вечеров на хуторе близ Диканьки»

Основой первого гоголевского цикла стала мифопоэтическая картина мира, восходящая к фольклорным представлениям восточных славян. Безусловно, в ее моделировании и повествовательном представлении писатель испытал глубокое воздействие барочной эмблематики, мистико-религиозной традиции и романтической символизации<sup>142</sup>, но сколь бы глубоко ни трансформировалась исходная фольклорно-мифологическая семантика, ее организующая роль оставалась неизменной. Как констатировала одна из исследователей, Гоголь создал «фольклорно-мифологический универсум, который парадоксальным образом вписывается в систему представлений европейского средневековья, преломляясь при этом через сознание писателя XIX века»<sup>143</sup>.

В частности, в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» отчетливо отразились космологические аспекты смыслов, связанные со структурированием пространства. По мнению Л.А. Софроновой, подробно рассмотревшей мифопоэтические основы раннего гоголевского творчества, у писателя географическое, бытовое или природное пространство, «способны превращаться в

<sup>142</sup> См. из важнейших работ по этой теме: *Карташова И.В.* Гоголь и романтизм. Калинин, 1975; *Еремина В.И.* Н.В. Гоголь // Русская литература и фольклор (первая половина XIX в.). Л.: Наука, 1976. С. 249–292; *Смирнов И.П.* Формирование и трансформация смысла в ранних текстах Гоголя («Вечера на хуторе близ Диканьки») // *Russian Literature*. 1979. Vol. VII. P. 585–600; *Самышкина А.В.* К проблеме гоголевского фольклоризма (Два типа сказа и литературная полемика в «Вечерах на хуторе близ Диканьки») // Русская литература. 1979. № 3. С. 61–80; *Анненкова Е.И.* К вопросу о соотношении фольклорной и книжной традиции в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя // Фольклорная традиция в русской литературе. Волгоград: Волгоградск. пед. ин-т, 1986. С. 42–48; *Манн Ю.В.* Динамика русского романтизма. М.: Аспект Пресс, 1995. С. 324–328; *Шульц С.А.* Мифологизм Н.В. Гоголя: дис. ... кандидата филологических наук. Ростов-на-Дону, 1997; *Гончаров С.А.* Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. СПб.: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 1997. С. 7–99; *Хомук Н.В.* Художественная проза Н.В. Гоголя в аспекте поэтики барокко: дис. ... кандидата филологических наук. Томск, 2000; *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. 2-е изд., испр. и расшир. М.: РГГУ, 2002. С. 70–188; *Гольденберг А.Х.* Архетипы в поэтике Гоголя. Волгоград, 2007; *Дмитриева Е.Е.* Н.В. Гоголь в западноевропейском контексте: между языками и культурами. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 52–80; *Сазонова Л.И.* Память культуры. Наследие Средневековья и барокко в русской литературе Нового времени. М., 2012. С. 127–186, 249–292.

<sup>143</sup> *Фиалкова Л.Л.* К проблеме «Гоголь и фольклор» // Фольклорная традиция в русской литературе. Волгоград: Волгоградск. пед. ин-т, 1986. С. 57.

пространство мифологическое или хотя бы получать знаки мифологического»<sup>144</sup>.

Это чувствуется уже в «географической» локализации, когда хутора, села, ярмарки, места проживания персонажей или совершения событий, располагаются в условном пространстве, в которое могут интегрироваться лишь отдельные исторические топосы (Миргород или Петербург). При этом фольклорный хронотоп, как правило, атомарен, его отдельные пункты включены в большую космологическую рамку, однако друг с другом могут не координироваться, существуя по отдельности. Мифологический мир с данной точки зрения похож на лоскутное одеяло, где в каждой зоне свои законы, обитатели и события. Е.Л. Березович, возводя подобные представления к условиям родовой замкнутости, справедливо указывает, что «в географическом континууме можно априорно выделить два пояса: микромир (для традиционного сознания это мир соседних деревень, небольших речек, холмов, дорог и т.п., который в той или иной степени хозяйственно освоен) и макромир – “чужие земли”»<sup>145</sup>.

Так, для Рудого Панька и других рассказчиков актуален только ближний пространственный круг, ограничивающийся пределами Полтавы и Миргорода, «в котором, вот уже пять лет, как не видал меня ни подсудок из земского суда, ни почтенный иерей»<sup>146</sup>. Макромир в повестях цикла представлен только Петербургом, упоминаемым в предисловии и выступающим местом действия одного эпизода «Ночи перед Рождеством». При этом имперская столица описывается условно и глазами Вакулы и Рудого Панька видится как антимир, «чужое» пространство со странными законами. Переход из одного локуса в другой здесь возможен только благодаря чуду (полет на черте) или знаковым заместителям (издание книги Панька). Микромир жителей Диканьки, ее близлежащие города и села, напротив, описывается достаточно под-

<sup>144</sup> Софронова Л.А. Мифопоэтика раннего Гоголя. СПб.: Алетейя, 2010. С. 191.

<sup>145</sup> Березович Е.Л. Язык и традиционная культура. М., 2007. С. 177.

<sup>146</sup> Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: в 14 т. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1940. Т. 1. С. 103. В дальнейшем все цитаты из произведений Гоголя приводятся по данному изданию с указанием в скобках номера тома и страницы.

робно, хотя и с умолчаниями, подразумевающими, что о них и так всем все хорошо известно. Сорочинцы, Глухов, Хртыще, Полтава, Миргород и другие локусы предстают обжитым домашним пространством с легким сообщением внутри и близким знакомством жителей:

...как будете, господа, ехать ко мне, то прямехонько берите путь по столбовой дороге на Диканьку. <...> Приехавши же в Диканьку, спросите только первого попавшегося навстречу мальчишку, пасущего в запачканной рубашке гусей: „А где живет пасичник Рудый Панько?“ — „А вот там!“ скажет он, указавши пальцем, и если хотите, доведет вас до самого хутора (I, 106).

Главным локусом микромира выступает, безусловно, Диканька<sup>147</sup>, хотя именно в ней разыгрываются события лишь «Ночи перед Рождеством», причем отсутствует сколько-нибудь подробная обрисовка ее топографии или обитателей. Оставаясь за пределами нарратива, она воплощает в себе весь мир, определяет его границы и систему пространственных координат. По выразительной формуле Ю.В. Манна, Диканька – это «сокращенная Вселенная, имеющая и свой рай, и свой ад»<sup>148</sup>. Происходящее в ней или ее окрестностях имеет космогоническое значение: стоит черту украсть месяц, и весь мир погружается во тьму, а землетрясение в «Страшной мести» прокатывается по всем краям.

Космологично и мышление гоголевских героев, для которых картина мира целостна, объединяет небо, землю и преисподнюю в духе народных представлений. Верхнему и нижнему ярусам мира присваиваются при этом антропологические параметры, они очеловечиваются и обывляются. Так, рай предстает в виде неба, усеянного звездами, которые, в свою очередь, мыслятся раскрытыми окнами в домах ангелов, как описывает Ганна в «Майской ночи»:

Посмотри, вон-вон далеко мелькнули звездочки: одна, другая, третья, четвертая, пятая... Не правда ли, ведь это ангелы божии поотворяли окошечки своих светлых домиков на небе и глядят на нас? Да, Левко? Ведь это они глядят на нашу

<sup>147</sup> См. о значении для Гоголя реально-исторических коннотаций, связанных с великолепным помещьем Кочубеев: *Золотусский И.П.* Гоголь в Диканьке. М.: Алгоритм, 2007.

<sup>148</sup> *Манн Ю.В.* Динамика русского романтизма. М., 1995. С. 327.

землю? Что, если бы у людей были крылья, как у птиц — туда бы полететь, высоко, высоко... Ух, страшно! Ни один дуб у нас не достанет до неба. А говорят, однако же, есть где-то, в какой-то далекой земле, такое дерево, которое шумит вершиною в самом небе, и бог сходит по нем на землю ночью перед светлым праздником (I, 155-156).

В подобной образности у Гоголя свободно соединяются фольклорные и религиозные начала<sup>149</sup>, окрашенные еще и эмблематичностью барочной культуры, недаром далее Левко рассказывает о лестнице, по которой Бог сходит на землю, важном предмете барочного богословия (с лестницей сравнивал Библию Григорий Сковорода).

Важны в повестях и представления о нижнем ярусе мира, восходящие в пространственном плане к образу ада-пропасти. Таково подземное жилище колдуна в «Страшной мести», где он творит свои заклятия: «По каменным ступеням спустился он между обгорелыми пнями, вниз, где, глубоко в земле, вырыта была у него землянка» (I, 269). Обитателями этого хтонического мира являются мертвецы, встающие из могил в начале повести, а в финале грызущие колдуна и вызывающие тем самым дрожь земли:

И все мертвецы вскочили в пропасть, подхватили мертвеца и вонзили в него свои зубы. <...> Слышится часто по Карпату свист, как будто тысяча мельниц шумит колесами на воде. То, в безвыходной пропасти, которой не видал еще ни один человек, страшась проходить мимо, мертвецы грызут мертвеца (I, 278).

Дед в «Заколдованном месте», попав в потустороннее пространство, неожиданно замечает, что «...вокруг провалы; под ногами круча без дна; над головою свесилась гора, и вот-вот, кажись, так и хочет оборваться на него!» (I, 314). Андрей Белый пронизательно заметил в «Мастерстве Гоголя» связь между оврагами и ущельями и трагическими или бедственными событиями в жизни героев<sup>150</sup>. Так, Петро в «Вечере накануне Ивана Купалы», чтобы найти

<sup>149</sup> «Звезды представляются как “глаза” Бога или отверстия, “окна”, через которые ночью Бог наблюдает за событиями на земле» (Плотникова А.А. Звезды // Славянские древности. М., 1999. Т. 2. С. 291); «По польским поверьям, небо подобно дому, в котором есть двери (ворота), окна на все стороны света и даже форточки» (Белова О.В., Плотникова А.А., Толстая С.М. Небо // Славянские древности. М., 2004. Т. 3. С. 379).

<sup>150</sup> Белый А. Мастерство Гоголя. М., 1996. С. 65.

цветущий папоротник, должен спуститься в Медвежий овраг, откуда в финале повести приходит ведьма.

Рай-небо и ад-подземелье в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» воплощают вертикальную организацию, ось мира, что акцентируется также образом мирового дерева, которое «шумит вершиною в самом небе», а корнями («обгорелыми пнями») уходит глубоко в землю, и такая «“вертикальная” оппозиция таит в себе богатейший мифологический потенциал, поскольку пространственная вертикаль, соединяющая земной мир с небесным, неоднородна и не может быть освоена человеком, “закрепленным” в ее средней точке <...>. В то же время горизонталь <...> является более “бытовой”, потенциально осваиваемой»<sup>151</sup>. У Гоголя, чьи герои регулярно вступают в контакт со сверхличными силами, возможность человеческого освоения вертикали, в отличие от фольклорных представлений, присутствует, хотя и на верхнем (полет в «Ночи перед Рождеством»), и на нижнем ярусе («Пропавшая грамота») они ощущают себя все же гостями, а не хозяевами.

Более сложной, чем в славянской мифологии, предстает и горизонтальная организация пространства, которая в гоголевских повестях многомерна и изменчива. Эти искажения только частью зависят от мифологического онтологии, но в большей степени – от установок репрезентации, от взгляда наблюдателя-рассказчика, приносящего барочную трансформность и романтическую динамичность. Замкнутые пространственные зоны мифа, актуальные для героев, оказываются проницаемыми для повествователя. Как справедливо подчеркнула М.Н. Виролайнен на материале более позднего «Миргорода», «движение авторского взгляда через границу замкнутого мира осуществляется в той самой фразе, в тех самых словах, которыми отрицается возможность такого движения»<sup>152</sup>.

Пространство, в котором обитают гоголевские персонажи, структурировано по степени освоенности. В нем, следуя народным представлениям,

<sup>151</sup> Березович Е.Л. Язык и традиционная культура. С. 43.

<sup>152</sup> Виролайнен М.Н. Мир и стиль («Старосветские помещики» Гоголя) // Виролайнен М.Н. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб.: Амфора, 2003. С. 316.

существуют четкие границы, разделяющие «свое» и «чужое». В славянской мифологии пространство «мыслится как совокупность концентрических кругов, при этом в самом центре находится человек и его ближайшее окружение (например: человек – дом – двор – село – поле – лес). Степень «чужести» возрастает по мере удаления от центра, «свое» (культурное) пространство через ряд границ (забор, околица, река и т.п.) переходит в «чужое» (природное), которое в свою очередь граничит или отождествляется с потусторонним миром»<sup>153</sup>.

Подобную организацию хронотопа неоднократно акцентировали и исследователи гоголевского цикла. Так, Д.В. Сарабьянов, анализируя живописную технику писателя, замечал, что «Гоголь часто прибегал к приему сопоставления внутреннего изолированного и внешнего разомкнутого пространства»<sup>154</sup>, то есть, в мифологической перспективе, пространства, освоенного человеком, «домашнего» и социального, и пространства природного. Последнее, по наблюдениям Ю.М. Лотмана, чаще всего имеет связь с фантастикой, причем «Гоголь вводит интересную относительную градацию: чем интенсивнее фантастичность пространства, тем – относительно к другим – оно безмернее: “Необъятный небесный свод раздался, раздвинулся еще необъятнее” (I, 159)»<sup>155</sup>. Бытовое пространство и фантастическое, «при кажущемся сходстве, различны» и могут либо вкрапляться друг в друга, либо определять отдельные символические планы одного объекта<sup>156</sup>.

В такой динамической системе, значительно усложняющей мифологическую модель мира, где зоны пространства обычно не смешиваются, особую роль приобретают границы. В частности, Гоголь как правило описывает не только жилище или селение, но и его природное окружение<sup>157</sup>. Например, у Данилы Бурульбаша в «Страшной мести» хутор находится «между двумя го-

<sup>153</sup> Белова О.В. Свой-чужой // Славянские древности. М., 2009. Т. 4. С. 581.

<sup>154</sup> Сарабьянов Д.В. Федотов и русская художественная культура 40-х гг. XIX века. М., 1973. С. 108–109.

<sup>155</sup> Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб.: Искусство-СПб, 2005. С. 633.

<sup>156</sup> Там же. С. 629.

<sup>157</sup> См. подробнее о мифопоэтической семантике пограничных природных локусов: Софронова Л.А. Мифопоэтика раннего Гоголя. С. 219–224.

рами в узкой долине, сбегаящей к Днепру» (I, 249), дом сотника в «Майской ночи» располагается «возле леса, на горе <...>; кудрявые яблони разрослись **перед его окнами**; лес, обнимая своей тенью, бросал на него дикую мрачность» (I, 156), Иван Федорович Шпонька, возвращаясь со службы, видит «старинный домик, покрытый очеретом; те же самые яблони и черешни, по которым он когда-то украдкой лазил» (I, 292). По этим описаниям заметно, что чаще всего границей выступает «буферная зона» в виде сада, который, в свою очередь, может переходить в лес («Вот минул и плетень, и низенький дубовый лес» (I, 312), это своеобразный мостик от культуры к природе.

Последний, как замечает Т.А. Агапкина, входит в ряд опасных природных локусов<sup>158</sup>. Лес – «это переходная зона между «человеческим» (освоенным) и «нечеловеческим» (чужим) мирами»<sup>159</sup>. Лес недоброжелателен к деду в повести «Пропавшая грамота»: «...что-то подирало его по коже, когда вступил он в такую глухую ночь в лес. <...> слышно было, что далеко-далеко вверху, над головою, холодный ветер гулял по верхушкам деревьев» (I, 186). Его приметой становится обожженное молнией дерево, недобрый знак в народной культуре, и колючие кусты терновника, затрудняющие путь.

Наряду с лесом опасным местом может стать также степь или поле. Так, перед тем как начать путь в пекло, дед со своими спутниками в «Пропавшей грамоте» оказывается в поле, где «становилось чем далее, тем сумрачнее» (I, 183). В славянских фольклорных представлениях поле – это «локус, наделяемый признаком бесконечности, безграничности и потому трактуемый как культурная периферия, граница «своего» и «чужого» миров»<sup>160</sup>. Его открытость и незаполненность создают трудность в ориентации и тем вводят в заблуждение гоголевских героев: «Вышел и на поле: место точь-в-точь вчерашнее: вон и голубятня торчит; но гумна не видно. <...> Побежал

<sup>158</sup> Агапкина Т.А. Лес // Славянские древности. М., 2004. Т. 3. С. 97–100.

<sup>159</sup> Виноградова Л.Н. Ментальный образ ландшафта в народной культуре // Ландшафты культуры. Славянский мир. М., 2007. С. 56.

<sup>160</sup> Агапкина Т.А. Поле // Славянские древности. М., 2009. Т. 4. С. 133.

снова к гумну – голубятня пропала; к голубятне – гумно пропало» (I, 312-313).

Материальным знаком и последним рубежом полностью «своего» пространства являются в «Вечерах» заборы и плетни, что придает им амбивалентный характер и социально-бытового объекта, который, например, может свидетельствовать о достатке хозяина жилища, его хозяйственности или нерадливости (от плетня, ограждающего хату кума в «Ночи перед Рождеством», «видны были одни остатки, потому, что всякий, выходявший из дому, никогда не брал палки для собак в надежде, что будет проходить мимо кумова огорода и выдернет любую из его плетня» (I, 228), и предмета мифологизированного, чья основная функция – защита от внешнего мира, ограждение и структурирование «своей» сферы (по заборам и плетням герои опознают границу безопасного пространства, как в «Заколдованном месте»: «Ну, так! Не говорил ли я <...>, что это попова левада. Вот и плетень его!» (I, 312).

## 2.2. Дом, дверь и окно в мифопоэтическом пространстве «Вечеров»

Центром освоенного пространства и его космологической моделью является в «Вечерах» жилище, в чьем описании «Гоголь стремится почти что к этнографической точности»<sup>161</sup>. Его особая роль проявляется уже в предисловии Рудого Панька, для которого заочное знакомство с читателем становится поводом для приглашения в гости и посещения хаты. Мышление «домашними» категориями для него столь естественно, что даже неловкость своего положения автора-дилетанта он объясняет, используя домашнюю метафорику: «Это все равно, как, случается, иногда зайдешь в покои великого пана: все обступят тебя и пойдут дурачить» (I, 103). Хата – это средоточие жизни, место бытовых забот и отдохновения («у нас, на хуторах, водится издавна: как только окончатся работы в поле, мужик залезет отдыхать на всю зиму на

<sup>161</sup> Софронова Л.А. Мифопоэтика раннего Гоголя. С. 195.

печь» (I, 104), здесь собираются гости и рассказываются истории («Бывало, соберутся, накануне праздничного дня, добрые люди в гости, в пасичникову лачужку, усядутся за стол, – и тогда прошу только слушать» (I, 104), здесь чаще всего завязываются и разрешаются главные события, сюда настойчиво пытается вернуться любой герой, выпил ли он лишнего, как Каленик в «Майской ночи», или его водит нечистая сила, как деда в «Заколдованном месте».

Особую роль жилища Гоголь подчеркивает уже на уровне описания, которое, вполне сохраняя конкретность, насыщается социально-характерологическими и/или космологическими значениями: оно помогает ввести читателя в мир героя, а самого персонажа позиционировать в универсальном мифологическом пространстве. Так, воинственный и прямой характер пана Данилы в повести «Страшная месть» вполне передает обстановка его жилища, наполовину семейное пристанище, наполовину казацкий курень:

Невысокие у него хоромы: хата на вид, как и у простых козаков, и в ней одна светлица; но есть где поместиться там и ему, и жене его, и старой прислужнице, и десяти отборным молодцам. Вокруг стен вверх идут дубовые полки. Густо на них стоят миски, горшки для трапезы. Есть меж ними и кубки серебряные, и чарки, оправленные в золото, дарственные и добытые на войне. Ниже висят дорогие мушкеты, сабли, пищали, копыя. <...> Под стеною, внизу, дубовые, гладко вытесанные лавки. Возле них, перед лежанкою, висит на веревках, продетых в кольцо, привинченное к потолку, люлька. Во всей светлице пол гладко убитый и смазанный глиною. На лавках спит с женою пан Данило. На лежанке старая прислужница. В люльке тешится и убаюкивается малое дитя. На полу покотом ночуют молодцы (I, 249-250).

Бытовая утварь, люлька, место сна служанки и хозяев связывают дом со сферой повседневных забот и гендерно-социальным разделением, воинские доспехи и оружие, спящие на полу казаки вписывают его в стилизованное историческое пространство.

Совершенно по-иному выглядит замок колдуна, где быт отсутствует, а вся обстановка подчеркивает инфернальный характер жилища-хода в преисподнюю. Именно в зловеще освещенное окно, то есть извне, видит пан Дани-

ло, взобравшийся по высокому дубу, аналогу мирового дерева, интерьер этого чужой, дьявольской обители, где творится колдовство:

Присевши на сук, возле самого окна, уцепился он рукою за дерево, и глядит: в комнате и свечи нет, а светит. По стенам чудные знаки. Висит оружие, но всё странное: такого не носят ни турки, ни крымцы, ни ляхи, ни христиане, ни славный народ шведский. Под потолком взад и вперед мелькают нетопыри, и тень от них мелькает по стенам, по дверям, по помосту. Вот отворилась без скрипа дверь. <...> Это он, это тесть! <...> Тут поставил он на стол горшок и начал кидать в него какие-то травы (I, 256-257).

В космологическом плане дом в «Вечерах» выступает точкой пересечения вертикальной, связывающей небо и преисподнюю, и горизонтальной, социально-бытовой, организации пространства. Как заметил Ю.М. Лотман, подобный параллелизм смысловых планов в отдельных локусах проявляется отчетливо и становится сюжетоорганизующим, как в описании дома сотника в «Майской ночи»<sup>162</sup>. В видении сонного Левко заброшенный панский дом трансформируется. Первоначально он предстает тронутым разрушением, заросшим мхом и травой, с закрытыми ставнями. Но в отражении облик дома меняется, как бы возвращаясь к своей изначальной природе: «старинный господский дом, опрокинувшись вниз, виден был в пруду чист и в каком-то ясном величии» (I, 174). Отойдя вдаль и вновь вглядываясь в дом, Левко думает: «Дом новехонький; краски живы, как будто сегодня он выкрашен. Тут живет кто-нибудь» (I, 174).

Показательно, что обжитость дома связывается в видении Левко еще и с окнами, которые отворяются и показывают манящий образ девушки. Этот мотив «девы у окна», восходящий к мифопоэтике культов плодородия, отразившийся в сказочных сюжетах похищения из окна и приобретший трансцендентный смысл в поэтике романтизма, дублирует сцену тайного свидания Левко и Ганны и служит прологом к волшебному сюжету повести:

Вместо **мрачных ставней** глядели **веселые стеклянные окна и двери**. <...> И вот почудилось, будто **окно отворилось**. Притаивши дух, не дрогнув и не

<sup>162</sup> Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя. С. 633.

спуская глаз с пруда, он, казалось, переселился в глубину его и видит: наперед белый локоть **выставился в окно**, потом выглянула приветливая головка с блестящими очами, тихо светившими сквозь темнорусые волны волос, и оперлась на локоть. И видит: она качает слегка головою, она машет, она усмехается... Сердце его разом забилося... Вода задрожала, и **окно закрылось снова**» (I, 174).

Подобные смысловые смещения со скрыто заложенной в них семантикой окна мы встретим и в бытовом контексте, например, в «Сорочинской ярмарке», где меняется уже внутреннее пространство дома, когда Параска смотрится в зеркало (аналог окна), «наклоняясь к нему головою». Она видит «под собою, вместо полу, потолок с накладенными под ним досками <...> и полки, уставленные горшками» (I, 134). Верх и низ в отражении поменялись местами, создавая возможность трансформации пространства и прочитывания его в космологическом плане, что в повествовательной структуре повести сочетается с карнавальным обыгрыванием демонических сюжетов<sup>163</sup>. И вновь контекст этого эпизода определяют матримониальные и бытовые замыслы: Параска мечтает о женихе, о создании семьи и нового дома («перейдем жить в новую хату» (I, 134).

В «Вечерах», сохраняя базовые восточнославянские представления, дом является пространством, структурирующим социально-коммуникативные связи. Так, дом прочно ассоциируется с семейным миром: создание новой семьи – это создание новой хаты, о чем задумывается Параска, примеряя очипок мачехи, то есть роль замужней женщины. Столь же значим мотив дома в структуре других любовно-матримониальных сюжетов гоголевского цикла. Строительством новой хаты завершаются сложные перипетии «Ночи перед Рождеством», когда Вакула и Оксана предстают уже мужем и женой:

Проезжал через Диканьку блаженной памяти архиерей, хвалил место, на котором стоит село, и, проезжая по улице, остановился перед **новой хатою**. „А чья это такая **размалеванная хата?**“ спросил преосвященный у стоявшей **близ**

<sup>163</sup> См. о поэтике подобных образов: *Крейцер А.В.* О природе зеркальных изображений в творчестве раннего Гоголя // Литература и фольклор. Проблемы взаимодействия. Волгоград: ВГПИ, 1992. С. 24-34.

**дверей** красивой женщины с дитятей на руках. „Кузнеца Вакулы!“ сказала ему кланяясь Оксана, потому что это именно была она. „Славно! славная работа!“ сказал преосвященный, разглядывая **двери и окна**. А **окна** все были обведены кругом красною краскою; **на дверях** же везде были козаки на лошадях с трубками в зубах (I, 243).

Примечательной деталью этого описания является барочный космологический орнамент, эмблематический вмещающий в себя весь казацкий мир. Здесь новый дом, как в «Приветстве <...> Алексею Михайловичу <...> о вселении его благополучном в дом <...> в селе Коломенском новосозданный» Симеона Полоцкого, становится центром и микромоделью Вселенной («По царстей чести и дом зело честный, // несть лучше его, разве дом небесный»<sup>164</sup>). Размещен орнамент на окнах и дверях, близ которых стоит хозяйка, то есть на казовой стороне, где происходит прием гостей, что подчеркивает не только космологичность, но и коммуникативный посыл, настроенность на особую торжественность, уподобляющую дом храму (ср. роль архиерея в эпизоде).

Прочитывая в религиозно-мистическом плане данный и подобные эпизоды, С.А. Гончаров возводит их к метасюжету цикла, построенному, по мнению исследователя, на компенсации семейной ущербности или сиротства героев, за которыми стоит гностическая проблематика плененной Софии, через «коллизии восстановления сакрального миропорядка, эквивалентом которого становится мотивика брака, нового дома и Богоматери»<sup>165</sup>. К образу последней отсылает, в частности, Оксана с ребенком на руках, стоящая в «раме» дверного проема. В схожем русле интерпретирует мотивы бракостроительства М. Вайскопф: «Зияния в <...> теле мира стягиваются, восстанавливая единство земного дома – “новой хаты” из СЯ»<sup>166</sup>.

<sup>164</sup> *Полоцкий Симеон*. Избранные сочинения. Л., 1953. С. 105. См. подробнее: Болотникова О.Н. Дверь и окно в контексте барочной эмблематики дома // Вестник Томского государственного университета. 2015. № 397. С. 5-11.

<sup>165</sup> *Гончаров С.А.* Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. С. 43.

<sup>166</sup> *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. С. 155.

Подобные смысловые планы не отменяют, в то же время, роли ритуальной семантики дома. Гоголь сохранил в повестях многие гендерно-поколенческие приметы в структуре восточнославянского жилища, связанные с местом женских и мужских персонажей, отцов и детей. При всей карнавальной путанице отношения между членами семьи здесь в целом иерархичны и традиционны, что воплощается и в распределении домашнего пространства. В «Вечерах» мы периодически переносимся то в женскую, преимущественно девичью, половину хаты, то в мужскую, свою роль играет и печь, и красный угол, разделены зоны старшего и младшего поколения. В «Сорочинской ярмарке» и «Ночи перед Рождеством» наиболее подробны и колоритны образы женского мира дома, в «Страшной мести» и «Иване Федоровиче Шпоньке и его тетушке» основное внимание уделено миру мужскому<sup>167</sup>.

При описании женской половины в повествовании нередко возникает мотив заглядывания и подглядывания, которое совершают не только герои, но и сам рассказчик, виртуально проникающий в более закрытую, в сравнении с мужской, домашнюю сферу, хотя в пространственном плане именно она расположена ближе к выходу, к двери, где стоит печь, посуда и хозяйственная утварь, где происходит готовка и куда сначала попадает гость. Подобная локализация облегчает неожиданное проникновение. Так, у входа нечаянно застаёт Черевик танцующую Параску: «Черевик заглянул в это время **в дверь** и, увидя дочь свою танцующею перед зеркалом, остановился» (I, 134). В следующий момент, узнав о сватовстве, девушка бросается к двери: «Не успела **переступить она за порог хаты**, как почувствовала себя на руках парубка в белой свитке» (I, 135). Почти так же застаёт Оксану сначала повествователь («Теперь посмотрим, что делает, оставшись одна, красавица дочка» (I, 206), а затем и Вакула: «Чудная девка! – прошептал **вошедший тихо**

<sup>167</sup> См. опыт интерпретации роли гендерного компонента в «Вечерах»: *Синцова С.В.* Гендерная проблематика «Вечеров на хуторе близ Диканьки» как результат взаимодействия фольклорных и литературных традиций // Филология и культура. 2011. № 23. С. 262-267.

кузнец, – и хвастовства у нее мало! С час стоит, глядясь в зеркало, и не наглядится, и еще хвалит себя вслух!» (I, 207).

В сюжетах гоголевских повестей, построенных на любовно-авантюрной коллизии, бытовая жизнь женской половины, проходящая сугубо внутри дома, отодвинута в тень, и женщины предстают в коммуникативных ситуациях, в моментах контакта с внешним миром, чаще всего генетически связанных с ритуалами сватовства. В них значим акт пересечения границы – двери и порога<sup>168</sup>, особенно если он происходит неожиданно. Олеся сурово упрекает кузнеца за такое нарушение ритуала: «Зачем ты пришел сюда? – так начала говорить Оксана. – Разве хочется, чтобы **выгнала за дверь** лопатую? Вы все мастера подъезжать к нам. Вмиг пронюхаете, когда отцов нет дома» (I, 208). Напротив, традиционная форма ухаживания, подразумевающая выполнение фольклорно одобренных обрядов – песни под окном, способствует добровольному пересечению границы и счастливому свиданию, как у Ганны и Левко, пусть и не одобряемому старшими:

«Нет, видно, крепко заснула моя ясноокая красавица! – сказал козак, окончивши песню и **приближаясь к окну**. <...> Просунь **сквозь окошечко** хоть белую ручку свою...» <...> Деревянная **ручка у двери** в это время завертелась: **дверь** распахнулась со скрипом, и девушка на пороге семнадцатой весны, обвитая сумерками, робко оглядываясь и не выпуская деревянной ручки, **переступила через порог** (I, 154).

Характерно, что в сценах адюльтера, очевидного отступления от патриархальной нормы, Гоголь не упоминает окна как канала коммуникации, а дверь становится для гостя источником потенциальной угрозы – внезапного стука вернувшегося хозяина. Хавронья или Солоха приводят своих любовников через ход, не предназначенный для ритуально одобренного проникновения: первая – через плетень («Сюда, Афанасий Иванович! Вот **тут плетень** пониже, поднимайте ногу, да не бойтесь...» (I, 122), а вторая, будучи ведь-

<sup>168</sup> См. о лиминальных мотивах в обряде сватовства и свадьбы: *Байбурин А.К.* Ритуал в традиционной культуре: Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб.: Наука, 1993. С. 62-89 (раздел «Не состоящий в браке – состоящий в браке»).

мой, – через печную трубу, орудие связи с огненным миром преисподней<sup>169</sup>: («...спустилась по воздуху, будто по ледяной покато́й горе, и прямо **в трубу**. Черт таким же порядком отправился вслед за нею» (I, 210).

Роль двери и окна как пороговых зон актуальна в еще одном значимом контексте, связанном со свадебной обрядовостью. В славянском фольклоре свадьба, являющаяся ритуалом инициации, перекликается с похоронами и включает в себя образы смерти, проникновения в потусторонний мир, контакт с предками<sup>170</sup>. Причем, как констатируют А.К. Байбу́рин и Г.А. Левинсон, в женской части свадебного обряда мотивов смерти гораздо больше: для жениха временное инициационное умирание лишь обозначается, для невесты предстает важной фазой (ритуальное омовение, одевание, выход и другие элементы, эквивалентные похоронным)<sup>171</sup>.

Мортальные и демонологические мотивы, сопутствующие женским персонажам у Гоголя, неоднократно становились предметом внимания<sup>172</sup>, поэтому акцентируем лишь их связь с пространственной лиминальностью, последовательно проявленной в «Вечере накануне Ивана Купалы». Все свидания Петра и Пидорки происходят в переходных зонах – либо на мосту, либо в сенях, где однажды в темноте жених вlepяет поцелуй вместо невесты ее отцу Коржу: «лукавый <...> настроил сдуру старого хрена **отворить дверь хаты**. Одеревянял Корж, разинув рот и ухватясь рукою **за двери**» (I, 142). Здесь сени предстают обманчивым пространством, где властен лукавый, подстрекающий героев к опрометчивым поступкам. В следующем эпизоде уже сам

<sup>169</sup> См. о мифологической семантике печи: *Невская Л.Г.* Печь в фольклорной модели мира // Исследования в области балто-славянской духовной культуры: Загадка как текст. Вып. 2. М., 1999. С. 101-109.

<sup>170</sup> См.: *Соколова В.К.* Об историко-этнографическом значении народной поэтической образности (образ свадьбы-смерти в славянском фольклоре) // Фольклор и этнография. Связи фольклора с древними представлениями и обрядами. Л.: Наука, 1977. С. 188-196;

<sup>171</sup> *Байбу́рин А.К., Левинтон Г.А.* Похороны и свадьба // Исследования в области балто-славянской духовной культуры: Погребальный обряд. М., 1990. С. 64-98.

<sup>172</sup> В частности: *Кривонос В.Ш.* «Женщина влюблена в чорта»: («Дамская» тема в «Петербургских повестях» Гоголя) // Кормановские чтения. Ижевск, 1998. Вып. 3. С. 131-141; *Дмитриева Е.Е.* «Пожив в такой тесной связи с ведьмами и колдунами...» (Об особенностях гоголевского фольклоризма: «Вечера на хуторе близ Диканьки») // Вторые гоголевские чтения. Н.В. Гоголь и мировая культура. М., 2003. С. 138-152; *Бочаров С.* «Красавица мира». Женская красота у Гоголя // Бочаров С. Филологические сюжеты. М., 2007. С. 147-173.

дом для девушки выступает символическим гробом, а немилая свадьба с ляхом мыслится как похороны:

И родной отец – враг мне: неволит итти за нелюбого ляха. Скажи ему, что и **свадьбу** готовят, только не будет музыки на нашей свадьбе; будут **дьяки петь**, вместо кобз и сопилек. Не пойду я танцевать с женихом своим; **понесут меня**. Темная, **темная моя будет хата**: из кленового дерева, и, вместо трубы, **крест** будет стоять на крыше! (I, 142)

Этой «свадьбы», которую готов разделить с невестой и Петр, однако, не происходит, но ее аналогом становится реальная свадьба, где обручается с Пидоркой герой, совершивший преступление и вступивший в сговор с дьяволом: «да и заварили **свадьбу**: напекли шишек, нашили рушников и хусток, выкатили бочку горелки; посадили за стол молодых; разрезали коровай; брякнули в бандуры, цымбалы, сопилки, кобзы — и пошла потеха...» (I, 147). Со впавшим в умопомешательство мужем Пидорка уже на деле оказывается запертой в доме-гробе: «Страшно ей было оставаться сперва **одной в хате**; да после свыклась бедняжка с своим горем» (I, 149). В итоге, тем не менее, окончательно переходит рубеж миров Петрусь, а Пидорка остается по сю сторону запертой двери:

В испуге выбежала она **в сени**; но, опомнившись немного, хотела было помочь ему; напрасно! **дверь захлопнулась** за нею так крепко, что не под силу было **отпереть**. Сбежались люди; принялись **стучать**; **высадили дверь**: хоть бы душа одна (I, 150).

Подобная связь лиминальных элементов дома с обрядовыми мотивами свадьбы / похорон присутствует в «Майской ночи», где дополнительно возникает образный комплекс венчания неженатой умершей, бытующий в славянском и, в том числе, украинском фольклоре<sup>173</sup>, в «Страшной мести», где инцестуальным женихом Катерины становится отец-колдун, в «Иване Федоровиче Шпоньке и его тетушке», где она предстает в травестирированном виде незадачливого сватовства.

<sup>173</sup> См.: *Виноградова Л.Н.* Похороны-свадьба // *Славянские древности*. М., 2009. Т. 4. С. 225-228.

При всей мотивной сложности в «Вечерах» инстанцией, определяющей законность или незаконность присутствия гостя и возможность его контактов с женской половиной, особенно в форме сватовства, выступает неизменно хозяин-мужчина, своеобразный хранитель границы. Это тоже вносит в образы отцов или мужей элемент демонологической семантики, объясняющей их суровость, запреты, в определенные моменты иррациональность мотиваций. Акцентируя ее в русле гностической интерпретации, С.А. Гончаров утверждает: «ОТЦЫ, в свою очередь, также соотнесены, прямо или косвенно, с инфернальной сферой и “чужим” миром: в СМ отец Катерины – колдун и Антихрист <...>, в других повестях они отмечены либо подчиненностью мачехе-ведьме (т.е. выступают пассивными орудиями злой силы), либо наделены признаками, которые в фольклорно-мифологической системе имеют инфернальную семантизацию (одноглазость и пр.)»<sup>174</sup>.

Можно заметить вместе с тем, что у Гоголя «демонизированная» функция источника запретов и хранителя границы-двери нередко травестируется и становится источником ряда карнавальных положений. Так, Чуб, заплутавший по дороге, принимает за хозяина своего дома Вакулу, который сам здесь находится на положении гостя, но, примеряя роль мужа Оксаны, намеревается «отломать с досады бока» (I, 210) незваному посетителю:

Хлопая намерзнувшими на холоде руками, принялся он (Чуб) **стучать в дверь** и кричать повелительно своей дочери отпереть ее.

„Чего тебе тут нужно?“ **сурово** закричал вышедший кузнец.

Чуб, узнавши голос кузнеца, отступил несколько назад. „Э, нет, это не моя **хата**“, говорил он про себя: „в мою **хату** не забредет кузнец. <...> Чья бы была это **хата**? Вот на! не распознал! это хромого Левченка, который недавно женился на молодой жене. <...> Однако ж Левченко сидит теперь у дьяка, это я знаю, зачем же кузнец?.. Э, ге, ге! он ходит к его молодой жене. Вот как! хорошо!.. теперь я всё понял“ (I, 213).

Завязавшаяся перепалка «хозяина» и «гостя» является немногочисленным примером нарушения обрядовых норм пересечения границы, что Чуб

<sup>174</sup> Гончаров С.А. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. С. 38-39.

пытается оправдать карнавальную вольностью колядования («„чего доброго еще приколотит проклятый выродок!“ и, переменяв голос, отвечал: „Это я, человек добрый! пришел вам на забаву поколядовать немного **под окнами**“») (I, 213). Еще один подобный пример мы найдем в «Вечере накануне Ивана Купалы», где незадачливого Петруся после «поцелуя» выпроваживает с тумачами Корж, запретив даже приближаться к лиминальным зонам – двери и окну: «**вывел** он его потихоньку **из хаты**: „Если ты мне когда-нибудь покажешься **в хате**, или хоть только **под окнами**, то слушай, Петро: ей богу, пропадут черные усы, да и оселедец твой <...> “» (I, 142).

Инициаторами приема гостей или гостями, тем самым, являются в первую очередь мужчины, как Черевик, идущий с ярмарки «с кумом и дочкою, которые вместе с напросившимися к ним в хату гостями произвели **сильный стук**, так перепугавший нашу Хиврю. <...> Гости тоже были в веселом расположении духа и без церемонии вошли прежде самого хозяина» (I, 124). Это определяется публичностью их положения в родовом сообществе, где именно они осуществляют санкционированную коммуникацию (общение женщин неофициально и принимает форму слухов и пересудов, чаще всего недостоверных, как в «Ночи перед Рождеством»). Тот же Черевик мыслит выход из дома и посещение новой хаты дьяка не только поводом для попойки, но и выполнением этикетного долга поздравить с новосельем, и желанием поговорить с уважаемыми (голова), новыми (бас) или интересными (дегтярь Микита) людьми:

„Так ты, кум, еще не был у дьяка в **новой хате**?“ говорил козак Чуб, выходя **из дверей своей избы** <...>. Ему до смерти хотелось покалякать о всяком вздоре у дьяка, где, без всякого сомнения, сидел уже и голова, и приезжий бас, и дегтярь Микита, ездивший через каждые две недели в Полтаву на торги и отпускавший такие шутки, что все миряне брались за животы со смеху (I, 205).

При всей важности границ свободное общение жителей одного селения – отличительная черта в мире «Вечеров». Как справедливо констатировал В.А. Кошелев, «“гостеванье” становится организующим сюжетным мотивом

первого цикла гоголевских повестей: основные события происходят именно «в гостях»<sup>175</sup>, что воплощает карнавальную свободу общения, публичность родового быта и прочность социальных связей – в отличие от более позднего «Миргорода». С приглашения в гости начинается свой рассказ и сам Рудый Панько, для которого это и патриархальный этикет, и требование души, подразумевающее обильное, до отвала угощение, приобщение к миру хозяина: «Приезжайте только, приезжайте поскорей; а накормим так, что будете рассказывать и встречному и поперечному» (I, 124). Обязательное угощение здесь – ритуальное действие, сопровождаемое беседой, то есть, по сути, акт не только бытовой, но и коммуникативно-информационный, следствием же гостеванья и угощения является добрая слава о хозяине, распространяющаяся как в ближней родовой сфере, так и, по замыслу Панька, в космологических масштабах – до «инобытийного» Петербурга.

«Гостеванье» требует особого внимания к акту пересечения границы – порога хозяйского жилища, сфере детально регламентированной в восточно-славянских обрядах. Знаковым становится открывание двери при входе и выходе как для хозяев, так и для гостей, оно сопровождается «микрообрядом» встречи / прощания, дорожной молитвы («Без Бога – ни до порога») и провожания<sup>176</sup>. В «Ночи перед Рождеством» характерен следующий эпизод: «Пациок, верно, крепко занят был галушками, потому что, казалось, совсем не заметил прихода кузнеца, который, едва **ступивши на порог**, отвесил ему пренизкий **поклон**» (I, 223). Здесь порог выступает в двойной роли: с одной стороны, как место бытовых ритуалов приветствия, соблюдение или нарушение которых определяет возможность коммуникации между гостем и хозяином, а с другой он обозначает космологическую границу, зону «иноного» про-

<sup>175</sup> Кошелев В.А. «Э, нет, это не моя хата...» (Мотив «хозяева и гости» в произведениях Гоголя) // Феномен Гоголя. СПб: Петрополис, 2011. С. 99.

<sup>176</sup> «Гостя встречай за порогом и пуская наперед себя через порог. Через порог не здороваются. Через пороги руки не подаются» (Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1955. Т. 3. С. 319)

странства, откуда приходит гость<sup>177</sup>, хотя в данном случае демонологическим персонажем является Пацюк.

Целый ряд обрядовых примет в контексте демонологических мотивов вспоминает, в частности винокур в «Майской ночи», когда в дом головы неожиданно вторгается пьяный Каленик. Изначально собрание проходит в полном соответствии с ритуалом, включая рассаживание гостей: «**Под самым покутом**<sup>178</sup>, на почетном месте, сидел гость (винокур)» (I, 164); «**На конце стола** курил люльку один из сельских десятских, составлявших команду головы, сидевший из почтения к хозяину в свитке» (I, 165). Однако потом происходит вопиющее нарушение, что акцентируется неблагообразием пересечения многократно упоминаемого порога:

В это время что-то стало **шарить за дверью; дверь растворилась**, и мужик, **не снимая шапки**, ступил **за порог** и стал, как будто в раздумьи, посреди хаты, **разинувши рот** и оглядывая потолок. Это был знакомец наш, Каленик. „Вот, я и домой пришел!“ говорил он, садясь **на лавку у дверей**<sup>179</sup> и не обращая **никакого внимания на присутствующих** (I, 166).

Реакцией на подобное своеволие, как и в ряде приведенных выше эпизодов, становится хозяйский запрет, отказ в приеме гостя: «„За это люблю“, сказал голова: „пришел в **чужую хату** и распоряжается, **как дома!** **Выпроводить его по добру по здорову!**..“» (I, 166). Но карнавальный контекст сцены и опьянение Каленика заставляют собравшихся отнестись к нему как своего рода юродивому: «Винокур верил всем приметам, и тотчас **прогнать человека**, уже севшего **на лавку**, значило у него накликать беду» (I, 166). И далее винокур, блюститель ритуалов, советует даже не бранить виноватого («Боже сохрани тебя, и на том, и на этом свете, поблагословить кого-нибудь такою побранкою!» (I, 167), а в подкрепление своих слов рассказывает притчу-быличку о своей теще, пожалевшей галушку голодному прохожему:

<sup>177</sup> См. о семантике «чуждости» в образе гостя: *Невская Л.Г.* Концепт «гость» в контексте переходных обрядов // Из работ московского семиотического круга. М.: «Языки русской культуры», 1997. С. 442-445.

<sup>178</sup> Место под образами, красный угол.

<sup>179</sup> Так называемая «нищая лавка», куда мог сесть без разрешения хозяина гость «Христа ради».

Вдруг откуда ни возьмись человек, какого он роду, бог его знает, просит и его допустить к трапезе. Как не накормить голодного человека! Дали и ему спичку. Только гость упрятывает галушки, как корова сено. <...> „А чтоб ты подавился этими галушками!“ подумала голодная теща; как вдруг тот поперхнулся и упал. Кинулись к нему – и дух вон. Удавился“. <...> „с того времени покою не было теще. Чуть только ночь, мертвец и тащится. Сядет верхом на трубу, проклятый, и галушку держит в зубах“ (I, 167).

С ролью дома как центра обрядности связана также информационно-регламентирующая функция. Именно в доме человек получает важнейшие сведения о природно-космической и социальной организации действительности. Он «считывает» их визуально из символических кодов, определяющих видимую организацию домашнего пространства, а также из обрядов, как театрализованных действ. Еще одним каналом является практическая деятельность, хозяйственные навыки, приобретаемые в работе по дому. Наконец, дом – это еще и сфера концентрации вербальных текстов, связанных с обрядами, фольклором и трудом.

Совместное домашнее собрание и рассказывание историй в «Вечерах», будучи вынесенным в заглавие, определило саму жанровую форму и принцип циклизации, восходящий к устно-обрядовой коммуникации с ее привязанностью текста к ритуальной ситуации общения. У Гоголя ею явилось рекреационное игровое действие, близко связанное со свадебно-любовной сферой (пространство встреч девушек и парней и, тем самым, поиска жениха / невесты<sup>180</sup>):

только вечер, уже наверно где-нибудь в конце улицы **брежжет огонек**, смех и песни слышатся издалеча, бренчит балалайка, а подчас и скрипка, говор, шум... Это у нас *вечерницы!* <...> соберется в **одну хату** толпа девушек совсем не для балу, с веретеном, с гребнями; и сначала будто и делом займутся: веретена шумят, льются песни, и каждая не подымет и глаз в сторону; но только **нагрянут в хату** парубки с скрипачем — подыметесь крик, затеется шаль, пойдут танцы и заведутся такие штуки, что и рассказать нельзя. Но лучше всего, когда собьются

<sup>180</sup> См. о матримониальных функциях «вечерниц» и их аналогов: Узенева Е.С. Посиделки // Славянские древности. М., 2009. Т. 4. С. 196-200.

все в тесную кучку и пусться загадывать загадки, или просто нести болтовню. Боже ты мой! Чего только ни расскажут! Откуда старины ни выкопают! Каких страхов ни нанесут! (I, 104).

На подобных вечерницах происходит санкционированное обычаем пересечение границ жилища большим собранием молодых гостей, поводом для которого является совместная работа, оборачивающаяся весельем, играми и ухаживаниями. Разделение на женскую и мужскую часть здесь отменяется, дверь дома открыта для всех, а информационное пространство распахивается в хронологическом и космологическом плане.

Последний аспект отражает функциональную связь в восточнославянской семантике жилища брачного и воспитательного комплексов: вечерницы только с одной стороны – пространство свадебно-любовных игр, которые должны закончиться созданием нового дома, а с другой – повод для передачи значимой информации, родовой памяти, облеченной в том числе в нарративные формы быличек и легенд. Они для собравшихся становятся сводом мифологических прецедентов из «старины», призванным предотвратить «неправильное» поведение и утвердить его этически-ритуальную норму. Как констатирует Л.Н. Виноградова «былички, тематически связанные с нарушением принятых в социуме обычаев, могут рассматриваться как тексты сюжетно оформленных иллюстраций, наглядных пособий, примеров из жизни, предназначенных для обучения правилам коммуникации с потусторонним миром»<sup>181</sup>. Подобное «воспитательное» задание в гоголевских повестях присутствует обычно лишь на уровне фона, однако в «Вечере накануне Ивана Купала» и «Страшной мести» акцентируется, в том числе через композицию (история – и ее сакральный объясняющий претекст), а в «Сорочинской ярмарке» имеет сюжетную роль: быличка о красной свитке помогает разрешить любовную коллизию.

---

<sup>181</sup> Виноградова Л.Н. Социорегулятивная функция суеверных рассказов о нарушителях запретов и обычаев // Славянский и балканский фольклор. Семантика и прагматика текста. М., 2006. С. 215.

Из лиминальных элементов домашнего пространства в эпизодах собраний с рассказыванием историй или пением песен (сцены колядования в «Ночи перед Рождеством», гуляний и проделок молодежи в «Майской ночи», ярмарки в «Сорочинской ярмарке») чаще всего упоминается окно. А.К. Байбурин в статье «Окно в звуковом пространстве» описал особый пласт смыслов, связанных с ритуально-обрядовым прислушиванием и подслушиванием у окна, реализующим желание узнать что-либо во внешнем мире (хозяева) или о происходящем в жилище (гости)<sup>182</sup>. Подобная звуковая семантика оказывается важна в гаданиях, колядовании, приметах о том или ином звуке (особенно стуке в окно). У Гоголя подобные мотивы актуализируются, как правило, в камерных сценах, например, любовной «серенады» и последующего свидания Левко и Ганны (см. выше) и реализуются в ситуации «девы у окна».

В коллективных же эпизодах доминирует скорее карнавальная логика, когда окно, не предназначенное для проникновения, а только для коммуникации, становится заместителем двери: в его раме внезапно материализуется и пересекает границу дома то, что еще недавно представало в форме фольклорного образа, было предметом рассказа / песни. Слово или звук онтологизируются и приобретают самостоятельную сущность, как в финале рассказа о красной свитке: «Другая половина слова замерла на устах рассказчика. **Окно брякнуло с шумом; стекла, звеня, вылетели вон**, и страшная свиная рожа выставилась, поводя очами, как будто спрашивая: а что вы тут делаете, добрые люди?» (I, 127). Еще один подобный эпизод завершает бурные гуляния парубков и девчат в «Майской ночи», когда голова и его гости вначале прислушиваются к несущейся из-за окна песне («Тут голова остановился. **Под окном** слышался шум и топанье танцующих. Сперва тихо звукнули струны бандуры, к ним присоединился голос. Струны загремели сильнее; несколько голосов стали подтягивать, и песня зашумела вихрем» (I, 168), а за-

<sup>182</sup> Байбурин А.К. Окно в звуковом пространстве // Евразийское пространство: Звук, слово, образ. М., 2003. С. 120-133.

тем их вводит в ужас таинственная подмена свояченицы через то же окно: «Голова стал бледен, как полотно; винокур почувствовал холод, и волосы его, казалось, хотели улететь на небо; ужас изобразился в лице писаря; десятки приросли к земле и не в состоянии были сомкнуть дружно разинувших ртов своих: перед ними стояла свояченица» (I, 172).

Во второй части «Вечеров» окно уже потеряет связь с карнавалом и станет каналом проникновения подлинно демонических сил – в «Страшной мести», а в «Иване Федоровиче Шпоньке и его тетушке» прервется и прямая связь с народной ритуально-обрядовой средой, переставшей нормировать картину мира и правила коммуникации. Тем самым, «воспитательная» установка былички и ее карнавального аналога анекдота, важнейших жанровых форм во всем творчестве Гоголя, будучи перенесена из соборного мира вечерниц в расщепленную сферу современного быта и нагружена пластической «материализующей» выразительностью, заставит автора во все более рельефных обликах изображать негативное начало в человеке и обществе, но сделает невозможным столь же полное воссоздание нормы, органично соединяющей все начала мироздания.

### **2.3. Трансформация мифопоэтического пространства в «Миргороде»**

В «Миргороде» дом перестает быть подлинным центром космоса, соединением его вертикали и горизонтали, что глубоко изменяет и семантику лиминальных элементов – окна и двери. Это обуславливается отходом Гоголя от фольклорно-мифологического моделирования пространства, которое определяет мировосприятие многих героев, но изображается и оценивается с точки зрения повествователя, находящегося вне данной системы координат. Проявления подобного дистанцирования, выхода нарратора за пределы мифологически-карнавальной общности присутствовали уже в «Вечерах». Ю.В. Манн, анализируя описание танца в «Сорочинской ярмарке», выделил «на-

правления, в которых совершается отход от всеобщности и цельности народного действия. Одно – в сторону механической имитации жизни <...>. Другое направление – в сторону какой-то глубокой, томящейся в себе и страдающей духовности»<sup>183</sup>. В «Миргороде» повествователь уже выключен из родового целого, сохраняя с ним «родственную» связь и чувствуя ностальгию по обустроенности и неизменности «замкнутого мира». Точка зрения внешнего наблюдателя изменяет и саму мифопоэтическую семантику, которая превращается из онтологической в символично-аллегорическую, что позволяет рассматривать коллизии повестей как знаки универсальных духовных процессов и интерпретировать их в русле барочной, романтической или религиозно-мистической герменевтики.

В этом плане пространственный «сюжет» цикла катастрофичен: четыре его повести рассказывают о гибели или деградации обустроенного «своего» мира, чьим воплощением является дом, из-за вторжения врагов, прорыва трансцендентно-демонических сил, распада патриархальной семейственной связи между членами родового коллектива. И символическим знаком здесь неизменно оказывается подрыв пространственной суверенности, воплощенной в системе границ, домашнего, глубоко мифологизированного его обитателями пространства. «В миргородском цикле никакое благополучное пересечение границ замкнутого мира, никакой обмен между этим миром и ему внеположным, – справедливо констатировала М.Н. Виролайнен, – оказывается невозможен: он разрушителен, он несет гибель»<sup>184</sup>.

Столь же разрушительной, однако, является и гипертрофия границ, становящихся не точками общения, а оборонительными рубежами. В «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», когда поддерживается дружественная коммуникация, то и домашние пространства не разобщены, а взаимодействуют друг с другом, но с момента ссоры

<sup>183</sup> Манн Ю.В. Творчество Гоголя: смысл и форма. СПб.: Издательство С.-Петербург. ун-та, 2007. С. 17-18.

<sup>184</sup> Виролайнен М.Н. Мифы города в мире Гоголя // Виролайнен М.Н. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб.: Амфора, 2003. С. 364.

постепенно, как отмечает Ю.М. Лотман, «условная граница становится пропастью между двумя мирками»<sup>185</sup>. По мере нарастания конфликта растут преграды, локус становится враждебен для вторжения другого: «Если соседняя собака затесалась когда на двор, то ее колотили, чем ни попало; ребяташки, перелазившие через забор, возвращались с воплем, с поднятыми вверх рубашонками и с знаками розг на спине» (II, 241). В итоге Иван Никифорович «совершенно застроился от Ивана Ивановича, так что сии достойные люди никогда почти не видали в лицо друг друга» (II, 263).

В «Вечерах» пространство структурировалось с точки зрения коллективного сознания, для которого мир в пределах обозначенных рубежей был общим, допускающим легкую коммуникацию, общение, хождение в гости. Как заметил В.А. Кошелев, «почему-то в “Миргороде” сама традиция “гостеванья” оборачивается чем-то зловещим <...> приводит к трагическому финалу»<sup>186</sup>. «Хозяева» и «гости» тем самым становятся представителями разных миров, чьи различия могут маркироваться религиозно, этнически, социально или трансцендентно. Но в условиях неизбежности контактов, определяемой сюжетами гоголевских повестей, эти различия перестают восприниматься «наивно», а требуют от героев самоидентификации, определения своей позиции по отношению к другому и инаковому.

В пространственном плане самоидентификация реализуется в присвоении и освоении локусов – ментальном, хозяйственном, этическом. В «Миргороде» структура пространства если и определяется надличностными силами, то в любом случае проживается героем и трансформируется его экзистенциальным усилием. Герой сам определяет для себя систему пространственных координат. Так, в «Вие» Хома Брут испытывает на себе влияние двух пространств – бытового и фантастического. И то, и другое подавляют его, но, по мысли Ю.М. Лотмана: «Это двойное наступление на человека двух анти-

<sup>185</sup> Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб.: Искусство-СПб, 2005. С. 640.

<sup>186</sup> Кошелев В.А. «Э, нет, это не моя хата...» (Мотив «хозяева и гости» в произведениях Гоголя) // Феномен Гоголя. СПб: Петрополис, 2011. С. 106.

человечных миров может быть отражено только наличием в герое внутренней самобытности, сопротивляемости, основанной на том, что он сам – деятель, творец, художник, воин – имеет свой путь и свое нравственное пространство, которое не дает себя подавить»<sup>187</sup>.

На протяжении повести герой проходит ряд испытаний, стремясь отстоять свою автономность и найти суверенную пространственную зону. Хома попеременно вытесняется из одного пространства в другое, в зависимости от чего меняется и его поведение: в бытовом (хутор сотника) он делает неудачную попытку слиться с толпой казаков, выглядеть как все, чтобы обрести безопасность. Такая маскировка обнажает незащитность героя перед чужим локусом: «Вытянули немного не полведра, так что философ, вдруг поднявшись на ноги, закричал: «Музыкантов! Непременно музыкантов!» и, не дождавшись музыкантов, пустился среди двора на расчищенном месте отплясывать тропака» (II, 215). Эта нарочитое желание приобщиться к чужеродному месту, наоборот, делает героя еще более уязвимым, пространство отторгает его. В фантастическом хронотопе Хома пытается, напротив, всеми силами отгородиться от inferнального мира и его демонических обитателей, раз за разом очерчивая вокруг себя магическую зону. Однако и здесь попытка стать невидимым обречена на провал: герой не может игнорировать страшные вызовы иномирья и, если не физически, то взглядом, разрушает воздвигнутую границу.

Четыре повести сборника задают определенный вектор в развитии сюжета пространственной идентификации. Г.А. Гуковский констатировал, что «внутреннее единство сборника “Миргород”, единство, превращающее этот цикл из четырех повестей в цельную книгу, есть в основе своей единство идейное. Оно настолько существенно, что полноценное понимание идейного смысла “Миргорода” возникает именно в совокупности, в идейной соотнесенности всех четырех рассказов в целом»<sup>188</sup>. Именно поэтому важно рас-

<sup>187</sup> Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя. С. 648.

<sup>188</sup> Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. С. 74.

смотреть «Миргород» как единую систему, опуская хронологию создания повестей. Это позволяет проследить эволюцию в моделировании пространства героями и повествователем, которое демонстрирует разделение на множество локусов, отражая, в свою очередь, разрыв онтологических и антропологических связей. Развитие идет от относительно мирного сосуществования соседствующих пространств к их полному обособлению и отделению.

## 2.4. Инверсия пороговой домашней семантики

### 2.4.1. Разрушение дома в «Старосветских помещиках»

В «Старосветских помещиках» мифопоэтическая концентричность пространства еще сохраняется. Ю.М. Лотман характеризует повесть как «мир с кольцеобразной топографией»<sup>189</sup>. Чем ближе к центру, в роли которого выступает дом, тем более обжитой и безопасной является данная сфера; защитой от вторжения чужих, будь то люди, животные или стихии, служат разного рода ограждения. Тем самым дом превращается в своеобразный космос, автономную вселенную, имеющую свои внутренние зоны. Но, в отличие от «Вечеров», подобная структура пространства, во-первых, характерна только для бытия героев, чей мир органичен помещьем (топос повествователя – это дорога), а, во-вторых, она подвергается в ходе сюжета разрушению под воздействием внешних сил, как онтологических (вторжение смерти), так и социальных (приход нового владельца). В нарративе гоголевской повести, тем самым, мифопоэтика жилища оказалась спроецирована на сентиментальный комплекс гибели идиллии (ср. «Бедную Лизу»)<sup>190</sup> и романтическую коллизию трансцендентного проникновения («стук у врат»), будучи осложнена еще и барочными мотивами космологического и антропологического плана.

<sup>189</sup> Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя. С. 636.

<sup>190</sup> См. об идиллическом начале в структуре повести: Есаулов И.А. Спектр адекватности в истолковании литературного произведения: «Миргород» Н.В. Гоголя. М.: РГГУ, 1997. С. 22-41; Сурков Е.А. Об идиллическом в «Старосветских помещиках» Н.В. Гоголя // Н.В. Гоголь и славянский мир (русская и украинская рецепции). Томск, 2007. С. 47-57.

Уже в зачине обитель старосветских помещиков описывается повествователем-путешественником через барочную антитезу двух миров (ср. «Дом плача и дом пира» Симеона Полоцкого): «<...> **дряхлые живописные домики**, хороши своею пестротой и совершенною противоположностью с **новым гладеньким строением**» (II, 13). «Пестрота» здесь – знак обжитости и уюта, космологической организованности, подразумевающей и организованность нравственных отношений: «Жизнь их скромных владельцев так тиха, так тиха, что на минуту забываешься и думаешь, что страсти, желания и те беспокойные порождения злого духа, возмущающие мир, вовсе не существуют, и ты их видел только в блестящем, сверкающем сновидении» (II, 13). Дом-обитель и внешний мир страстей, мир-сновидение, где властвует злой дух, изначально отделены друг от друга казалось бы непроницаемыми границами: «<...> ни одно желание не перелетает за **частокол**, окружающий небольшой дворик, за **плетень** сада, наполненного яблонями и сливами, за **деревенские избы**, его окружающие» (II, 13).

Это, однако, в отличие от «Вечеров», уже не мифологическое, а идиллическое пространство, демонстрирующее свое радушие и гостеприимство («такая доброта, такое радушие и чистосердечие»; II, 14), сохраняющее черты патриархального уклада. Оно подвергается комической карнавализации, но остается в пределах горацанского идеала умеренности, дружественности, близости к природе – в одомашненном виде сада: «низенький **домик** с галереею из маленьких почернелых деревянных столбиков <...>, за ним душистая черемуха, целые ряды низеньких фруктовых деревьев <...>, развесистый клен, в тени которого разостлан для отдыха ковер» (II, 13-14).

Внутреннее пространство дома характеризует самих хозяев, это уже не просто традиционная малороссийская хата, а пространство глубоко индивидуализированное, отражающее интересы, ценности и уклад жизни хозяев: «**Комнаты домика**, в котором жили наши старички, были маленькие, низеньки <...>. В каждой **комнате** была огромная печь, занимавшая почти третью

часть ее. **Комнатки** эти были ужасно теплы, потому что и Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна очень любили теплоту» (II, 16-17). По справедливому наблюдению Е.О. Третьякова, теплота и огонь, постоянно акцентируемые в описании жилища, воплощают тихое горение духа владельцев, приобретая явные символические черты<sup>191</sup>. В барочном духе домашнее пространство Товстогубов уплотняется за счет вещей, то подробно описываемых, то сливающихся с фоном, как картины, метафорические окна в большой мир, незаметные на фоне реальных окон и дверей: «**Вокруг окон и над дверями** находилось множество небольших **картинок**, которые как-то привыкаешь почитать за пятна на стене и потому их вовсе не рассматриваешь» (II, 17)<sup>192</sup>. Предметы из внешнего мира, попадая в дом, поглощаются и становятся частью космоса владельцев. Содержимое комнаты хозяйки выдает ее желание вместить в тесное пространство как можно больше мелочей, по-барочному каталогизировать их и превратить жилище в одомашненное отражение вселенной: «<...> **комната** Пульхерии Ивановны была вся уставлена сундуками, ящиками, ящичками и сундучками. <...> Пульхерия Ивановна была большая хозяйка и собирала всё, хотя иногда сама не знала, на что оно потом употребится» (II, 17).

В подобном «фасеточном», состоящем из множества разграниченных элементов пространстве (комнаты, ящики, сундуки и пр.), сохраняется, однако, внутренняя проницаемость, обмен, будь то открытость к посещению гостей («Эти добрые люди, можно сказать, жили для гостей»; II, 24), перемещение дворни, чрезвычайно многочисленной, или циркулирование предметов, в особенности еды, постоянно производимой и поглощаемой («Всей этой дряни наваривалось, насоливалось, насушивалось такое множество, что, вероятно, они потопили бы наконец весь двор»; II, 19). Символично-аллегорическим

<sup>191</sup> Третьяков Е.О. *Философия и поэтика четырех стихий в творческой системе Н.В. Гоголя*. Томск: Издательство Томского университета, 2015. С. 88-93.

<sup>192</sup> См. о роли картин в гоголевских описаниях жилища: *Гольденберг А.Х.* Экфрасис в поэтике Гоголя: текст и метатекст // *Филологические науки*. 2007. № 1. С. 13-23; *Печерская Т.И.* Пространственно-семиотическая функция картин в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» // *Сибирский филологический журнал*. 2009. № 2. С. 12-21.

знаком этого непрекращающегося органического обмена становятся знаменитые поющие двери. Они не только хранят тепло и уют, но и вступают в самостоятельную коммуникацию, имея собственный голос. Через них дом говорит со своими обитателями:

Как только наставало утро, пение **дверей** раздавалось по всему **дому**. <...> **дверь**, ведущая в спальню, пела самым тоненьким дискантом; **дверь** в столовую хрипела басом; но та, которая была в сенях, издавала какой-то странный дребезжащий и вместе стонущий звук, так что, вслушиваясь в него, очень ясно наконец слышалось: “батюшки, я зябну!”» (II, 17-18).

Эти одушевленные черты отражают функции комнаты: спальня – дверь, боящаяся потревожить сон хозяев; столовая – дверь, предвещающая время и место сбора людей, разговоров, потому и поет так шумно; дверь в сени мерзнет, словно человек на сквозняке, поэтому пение ее так жалобно. Подобно дверям «звучат» и окна, которые служат местом сбора насекомых: «<...> на стеклах **окон** звенело страшное множество мух, которых всех покрывал толстый бас шмеля, иногда сопровождаемый пронзительными визжаниями ос» (II, 19). Важно то, что происходит внутри дома, мир снаружи представляется далеким и полусказочным<sup>193</sup>. Герои с крайней неохотой покидают границы жилища и стараются не заступать далеко. Так, передвижения Афанасия Ивановича ограничиваются прогулкой по двору, а то и вовсе наблюдением за открыванием и закрыванием дверей, что легко заменяет иное общение: «<...> он садился под навесом, обращенным к двору, и глядел, как **кладовая беспрестанно показывала и закрывала свою внутренность**» (II, 22).

Органика идиллического существования в замкнутом космосе-доме, тем не менее, рисуется нарратором как уязвимая и беззащитная. О гибели поместья мы узнаем в самом начале повести, и аура комически смягченной трагичности окружает рассказ о жизни и смерти старичков, а с ними и дома:

<sup>193</sup> «Духовным прототипом “Старосветских помещиков” является сказка» (Пумпянский Л.В. Гоголь // Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 313).

Я до сих пор не могу позабыть двух старичков прошедшего века, которых, увы! теперь уже нет, но душа моя полна еще до сих пор жалости, и чувства мои странно сжимаются, когда вообразу себе, что приеду со временем опять на их прежнее, ныне опустелое жилище, и увижу **кучу развалившихся хат**, заглохший пруд, заросший ров на том месте, где стоял **низенький домик** – и ничего более (II, 14).

Сентиментально-готический сюжет гибели идиллии развивается в повести с помощью романтических мотивов<sup>194</sup> трансцендентного проникновения, лишенных, однако, балладной демонологии и облеченных в мифопоэтические формы. Первым предвестником беды явилась шутка Афанасия Ивановича о возможном пожаре («„А что, Пульхерия Ивановна“, говорил он: „если бы вдруг загорелся **дом наш**, куда бы мы делись?“»; II, 24)<sup>195</sup>, которая рисует схему вытеснения из центра домашнего пространства на периферию (дом – кухня – кладовая). В реальности, тем не менее, не хозяева покидают дом, а в жилище проникают выходцы из чужого и враждебного пространства, воплощенного в облике леса, опасного мифологического локуса. Дикие коты, «незнакомцы из леса»<sup>196</sup>, радикально меняют структуру домашней коммуникации: предметы начинают исчезать из жилища, а не привносятся в него, и обмен начинает идти в обратном направлении, запуская процесс энтропии. Важно, что каналом проникновения явились окна, поскольку именно они в фольклорно-мифологических представлениях, в отличие от двери, выступают точкой нерегламентированного проникновения в дом: «<...> они (дикие коты. – *О.Б.*) подрываются иногда подземным ходом под самые амбары и крадут сало, являются в самой кухне, **прыгнувши внезапно в растворенное окно**, когда заметят, что повар пошел в бурьян» (II, 29).

<sup>194</sup> Ср. проекции повести на поэтику французских «неистовых романтиков»: *Овечкин С.В.* Повести Гоголя. Принципы нарратива // Проза Н.В. Гоголя. Поэтика нарратива. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2011. С. 67-77.

<sup>195</sup> Как тонко заметил А.М. Ремизов, шутка героя с ее катастрофичностью воплощает проникновение рефлексии в бездумный «райский» мир старичков: «в райском блаженном состоянии задумываться не полагается: мысль и время одно, а время – смерть: “я мыслю, значит я умру”» (*Ремизов А.М.* Огонь вещей. М.: Советская Россия, 1989. С. 44).

<sup>196</sup> См. об истоках гоголевской демонологизации кошек: *Манн Ю.В.* Гоголь. Труды и дни: 1809-1845. М.: Аспект Пресс, 2004. С. 25-26.

Равновесие мира-дома нарушается с уходом домашней питомицы Пульхерии Ивановны, в пространстве обнаруживается «бреешь», которую невозможно залатать, и через нее постепенно уходит жизнь. Возвращение кошки кратковременно и создает лишь иллюзию возврата к изначальному порядку. Убегая в иное, по сути трансцендентное, пространство, она влечет за собой и хозяйку, причем и кошка уходит через окно («она **выпрыгнула в окошко**, и никто из дворовых не мог поймать ее»; II, 30). Исчезновение любимицы воплотило в повести комплекс «стука у врат», знаменующего призыв трансцендентного иномирья, куда уходит через некоторое время Пульхерия Ивановна, главный распорядитель домашнего пространства. Без ее заботы «космологический» порядок нарушается, и коммуникация становится невозможной, приводя Афанасия Ивановича к безмолвной отстраненности: «<...> когда возвратился он **домой**, когда увидел, что **пусто в его комнате**, что даже стул, на котором сидела Пульхерия Ивановна, был вынесен — он рыдал, рыдал сильно, рыдал неутешно, и слезы, как река, лились из его тусклых очей» (II, 33). Герой здесь приобретает черты балладного персонажа, томящегося по возлюбленной (ср. комплекс «девы у окна» в «Узнике» Жуковского) и стремящегося уйти вслед за ней в трансцендентный мир через окно смерти<sup>197</sup>.

В финале повести домашнее пространство теряет свою органичность и постепенно истощается: «<...> я вошел за ним **в комнаты**: казалось, все было в них по-прежнему; но я заметил во всем какой-то странный беспорядок» (II, 35). С утратой супруги время для Афанасия Ивановича будто замирает, а пространство десемантизируется. Комнаты перестают исполнять свои прямые функции: так столовая, бывшая некогда местом непрерывных и обильных трапез, становится пространством воспоминаний о былом. Уходу героя

<sup>197</sup> Имплицированный мотив «девы у окна» в «Старосветских помещиках» входит в более широкий комплекс романтического сюжета любви после смерти («Голос с того света» и «Эолова арфа» Жуковского, «Адель» М.П. Погодина, «Блаженство безумия» Н.А. Полевого, «Издор и Анюта» Ан. Погорельского и др.), см.: *Жуковский Г.А.* Реализм Гоголя. С. 81; *Гончаров С.А.* Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. С. 41-42; *Карпов А.А.* «Афанасий и Пульхерия» – повесть о любви и смерти // Феномен Гоголя. СПб: Петрополис, 2011. С. 151-165.

из этого мира также предшествует голос извне, когда Афанасий Иванович находится в пограничном пространстве между домом и лесом – в саду.

Смена хозяев уже не может восстановить разрушенную космологию, дом не принимает чужака, противится проникновению в свои покои. В итоге его бурной реформаторской деятельности («решился он непременно искоренить, исправить и ввести во всем порядок»; II, 38) домашнее пространство окончательно абсурдизируется и распадается («избы, почти совсем лежавшие на земле, развалились вовсе»; II, 38). Таким образом, в «Старосветских помещиках» взаимодействие с внешним миром ведет к катастрофе. Закрытая концентричность мифопоэтического пространства разрушается, но на смену ему не приходит другой пространственной организации, кроме той, что связана с повествователем, живущим в иной, не домашней, системе координат.

#### 2.4.2. Элиминация домашнего пространства в «Тарасе Бульбе»

В повести «Тарас Бульба» действие переносится в радикально иной «открытый» хронотоп, выступающий альтернативой «старосветскому», где «степь и небо противостоят дому и вещам»<sup>198</sup>. Дому здесь отводится очень скромное место как временному привалу в кочевой военной жизни казака, которая проходит в степных походах. Описание рисует хату Тараса Бульбы прежде всего хранилищем охотничьей утвари и воинской добычи с минимумом необходимых благ (скамьи, стол, печь):

На стенах – сабли, нагайки, сетки для птиц, невода и ружья, хитро обделанный рог для пороху, золотая уздечка на коня и путы с серебряными бляхами. <...> На полках по углам стояли кувшины, бутылки и фляжки зеленого и синего стекла, резные серебряные кубки, позолоченные чарки всякой работы: венецейской, турецкой, черкесской <...>. Берестовые скамьи вокруг всей комнаты; огромный стол под образами в парадном углу; широкая печь с запечьями, уступами и выступами, покрытая цветными, пестрыми изразцами <...> (II, 44).

<sup>198</sup> Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя. С. 644.

В подобном доме, предназначенном для кратковременного пребывания между битвами и охотами, даже окна как каналы коммуникации не нужны, поскольку казак всегда в поле: «**Окна** в светлице были маленькие, с круглыми, тусклыми стеклами, какие встречаются ныне только в старинных церквях, сквозь которые иначе **нельзя было глядеть**, как приподняв подвижное стекло» (II, 44).

Хронотоп героев – это путь, передвижение, смена локусов, когда в исходную точку пространства вернуться зачастую уже невозможно. Именно так, расставаясь, видят дом Андрий и Остап: «Они, проехавши, оглянулись назад; хутор их как будто ушел в землю; только видны были над землей две трубы скромного их **домика** да вершины деревьев, по сучьям которых они лазили, как белки» (II, 52). В рамках необратимого линейного сюжета преодоление пространства является нормой, а остановка, задержка, долгое пребывание в доме – признак некой девиации.

Граница, ограждение в подобном открытом хронотопе, как правило, отсутствует. Ее нет в Сечи, будь то разделение между куренями или даже внешний оборонительный вал, никем не охраняемый:

Наконец они минули предместье и увидели несколько разбросанных куреней, покрытых дерном или, по-татарски, войлоком. <...> Нигде не видно было **забора** или тех низеньких домиков с навесами на низеньких деревянных столбиках, какие были в предместьи. Небольшой **вал и засека**, не хранимые решительно никем, показывали страшную беспечность (II, 62).

Дверь и окно как маркеры границы, тем самым, оказываются бесполезны и упоминаются лишь при описании чужого пространства, прежде всего польского жилища. Они выступают знаками инаковости<sup>199</sup> и представляют собой вызов для героев, преодолеваемый исключительно хитростью.

В первую очередь это связано с Андрием, которого влечет польское пространство, и он часто бродит по улицам Киева, заходя в район аристокра-

<sup>199</sup> См. о смысле и генезисе оппозиции «свой-чужой» в повести в контексте ее эпической природы: *Ермакова М.Я.* «Тарас Бульба» Н.В. Гоголя как исторический роман-эпопея. Автореф. дисс. <...> канд. филол. наук. Горький, 1956; *Душечкина Е.В.* «Тарас Бульба» в свете традиций древнерусской воинской повести // Гоголь и современность. Творческое наследие писателя в движении эпох. Киев, 1983. С. 30-35.

тов, где и видит в окне прекрасную девушку: «Он поднял глаза и увидел **стоящую у окна красавицу**, какой еще не видывал отроду: черноглазую и белую, как снег, озаренный утренним румянцем солнца» (II, 56). Мотивный комплекс «девы у окна» подчеркивает в повести трансцендентную устремленность героя, его способность легко переходить границы и принимать новое, даже если это грозит серьезной опасностью<sup>200</sup>. Важно отметить, что вход в чужой и запретный дом также инвертирован, для Андрия дверью становится каминная труба: «<...> он пролез через частокол в сад, взлез на дерево, которое раскидывалось ветвями на самую крышу дома; с дерева перелез он на крышу и через **трубу камина** пробрался прямо в спальню красавицы» (II, 57).

Воинство Тараса Бульбы границы польского пространства пытается преодолеть мечом, как при осаде Дубно, огражденного множеством препятствий: «Высокий земляной **вал** окружал город; где вал был ниже, там высывалась **каменная стена** или **дом**, служивший батареей, или, наконец, **дубовый частокол**» (II, 85). Такие оборонительные рубежи казаки, привыкшие к схваткам в открытом поле, взять не в силах<sup>201</sup>. Только Андрий, уже проникавший в чужое пространство и ставший, в частности, в сцене переодевания, уже в чем-то своим для него, оказывается способен преодолеть границу, на сей раз через подземный ход. Дверь под землю с ее хтоническими мотивами (ср. землянку колдуна в «Страшной мести») здесь выступает символическим аналогом попадания в иномирье: «Отклонив хворост, нашли они род земляного свода – **отверстие**, мало чем большее отверстия, бывающего в хлебной печи. <...> и скоро очутились оба в совершенной темноте» (II, 94). Тем не менее сам подземный переход, где «святые люди укрывались также от мирских бурь, горя и обольщений» (II, 95), ничем не напоминает inferнальное

<sup>200</sup> Мотивы обманного проникновения и хитрости в образе Андрия акцентируют не только «романную» его природу, но и сказочные черты, ср. наблюдения В.И. Ереминой и И.А. Есаулова: *Еремина В.И.* Н.В. Гоголь. // Русская литература и фольклор (первая половина XIX в.). Л., 1976. С. 275; *Есаулов И.А.* Эстетический анализ литературного произведения («Миргород» Н.В. Гоголя). Кемерово, 1991. С. 44.

<sup>201</sup> В.Ш. Кривonos справедливо отмечает в повести метафорическую связь города и женщины, частью образного комплекса которой является и мотив «девы у окна / у врат»: «Женская природа города-добычи открывается осаждающим исключительно в аспекте его телесности (окружающий город земляной вал, стены, ворота, женщины на городском валу)» (*Кривonos В.Ш.* Повести Гоголя: пространство смысла. Самара: Издательство СГПУ, 2006. С. 115).

пространство и, более того, ведет в величественный просторный храм, где Андрий испытывает чувство изумления перед чудом преобразования земного света, льющегося из окон, в небесное сияние<sup>202</sup>:

Наконец **дверь** отперлась; их встретил монах, стоявший на узенькой лестнице, с ключами и свечой в руках. <...> Он посветил им, запер за ними **дверь**, ввел их по лестнице вверх, и они очутились под высокими, темными сводами монастырской церкви. <...> **Окно с цветными стеклами**, бывшее над алтарем, озарилось розовым румянцем утра, и упали от него на пол голубые, желтые и других цветов кружки света, осветившие внезапно темную церковь. Весь алтарь в своем далеком углублении показался вдруг в сиянии; кафельный дым остановился на воздухе радужно освещенным облаком. Андрий не без изумления глядел из своего темного угла на чудо, произведенное светом (II, 95-97).

В описании окон здесь акцентируется, по наблюдению В.Н. Топорова, «образ <...> ясности, сверхвидимости, понимаемой как высшее знание, мудрость, которые позволяют установить связь Я, человека, его души с солнцем, небесными светилами, пантеистическими началами мироздания, природы, с богом»<sup>203</sup>. И далее городские здания, увиденные глазами Андрия, поражают обилием окон (ср. слепые окна родной хаты героя), словно бы смотрящих на него: «площадь обступали кругом небольшие каменные и глиняные, в один этаж, дома <...> все они были покрыты непомерно высокими крышами с множеством **слуховых окон и отдушин**» (II, 97). Даже двери здесь уподобляются окнам, ведя героя в новые световые пространства, как в доме прекрасной полячки:

<...> **Свет**, проходивший сквозь щель ставня, тронул кое-что: малиновый занавес, позолоченный карниз и живопись на стене. Здесь татарка указала Андрию остаться, **отворила дверь** в другую комнату, из которой блеснул **свет огня**. <...>

<sup>202</sup> См. об интерпретации этого образа в связи с темой католических симпатий Гоголя: *Анненкова Е.И.* Католицизм в системе воззрения Н.В. Гоголя // Н.В. Гоголь: Материалы и исследования. М., 1995. С. 22-49; *Янчевская А.Ю.* Римская тема и проблема католичества в мировоззрении Н.В. Гоголя 1830-х годов // Роман-тизм и его исторические судьбы. Тверь, 1998. Ч. III. С. 23-28; *Виноградов И.А.* Гоголь – художник и мыслитель: Христианские основы мирозерцания. М., 2000. С. 179-207; *Манн Ю.В.* Гоголь. Труды и дни: 1809-1845. С. 508-516; *Дмитриева Е.Е.* Религия от искусства, или Вопрос о конфессиях в художественном мире Гоголя // Седьмые Гоголевские чтения. Н.В. Гоголь и народная культура. М., 2008. С. 313-325.

<sup>203</sup> *Топоров В.Н.* К символике окна в мифопоэтической традиции // Балто-славянские исследования. 1983. М., 1984. С. 171.

Он видел сквозь **растворившуюся дверь**, как мелькнула быстро стройная женская фигура с длинною роскошною косою, упавшею на поднятую кверху руку. <...> Он не помнил, как взшел и как **затворилась за ним дверь**. В комнате **горели две свечи; лампа теплилась** перед образом <...> (II, 100).

В гоголевской повести, однако, только Андрий способен воспринять поэзию городского пространства и органично влиться в него, став, тем самым, изменником по отношению к казакам. Тарас Бульба, истинный запорожец, воспринимает город как радикально чужой и чуждый локус, будь то грязная лачуга жида Янкеля в Умани, или пышная панская Варшава. В первом случае его восприятие откровенно уничижительно: «Он прямо подъехал к нечистому, запачканному домишке, у которого **небольшие окошки** едва были видны, закопченные неизвестно чем; труба заткнута была тряпкою, и дырявая крыша вся была покрыта воробьями. Куча всякого сору лежала пред самыми **дверьми**» (II, 149). Жилище подтверждает для героя низменную природу жида и, кроме того, демонстрирует абсолютно чуждую казаку, обитателю открытого пространства, заботу о скрытности: в нем все каналы (окно, труба, дверь) не предназначены для коммуникации<sup>204</sup>. Так, едва впустив Тараса Бульбу, Янкель «**запер осторожно дверь**, чтобы их не видели» (II, 150). Мрачной, лишённой света и отгороженной от остального мира предстаёт и Жидовская улица в Варшаве: «Солнце, казалось, не заходило сюда вовсе. Совершенно **почерневшие деревянные дома**, с множеством протянутых из **окон** жердей, увеличивали ещё более мрак» (II, 153).

Бульба попадает в зависимость от чужого пространства и чувствует свою беззащитность перед его законами: «Он не был тот прежний, непреклонный, неколебимый, крепкий, как дуб; он был малодушен; он был теперь слаб» (II, 156). Поведенчески это воплощается в тревожном ожидании новостей, источником которых становится окно. В него герой гладит постоянно:

<sup>204</sup> См. о контексте данного пространственного образа: *Звизняковский В.Я.* Николай Гоголь. Тайны национальной души. Киев, 1994. С. 305-306; *Абрамович С.* «Такой нехороший народ, что ему надо на самую голову наплевать»? (Польский и еврейский мир в «Тарасе Бульбе») // Гоголезнавчі студії. Вип. 4. Ніжин, 1999. С. 33-40; *Виноградов И.А.* Гоголь – художник и мыслитель: Христианские основы мирозерцания. М., 2000. С. 166-175; *Кривонос В.Ш.* Повести Гоголя: пространство смысла. С. 66-85.

«Тарас **запер дверь** и **смотрел в маленькое окошечко** на этот грязный жи-довский проспект» (II, 155), «<...> глаза его не отрывались ни на час от **небольшого окошка** на улицу» (II, 156). Варшава для Тараса – мир постоянно множущихся преград, лабиринт закрытых дверей („Ступайте!“ говорил один из них, отворяя одною рукою **дверь** <...>. Они вступили в коридор, узкий и темный, который опять привел их в такую же залу с маленькими окошками вверху. II, 158), отворить которые можно, только если скрыть свое истинное лицо, переодеться иностранным графом. Но такая мимикрия казаку в полной мере недоступна, его стихийная природа в критический момент обнаруживает себя. Жить в окружении чужих разоблачающих глаз, в условиях постоянного наблюдения Тарасу чрезвычайно трудно. Этот мотив реализуется и в описании домов, усеянных, в сцене казни Остапа, народом, которым забита и площадь: «Крыши **домов** были усеяны народом. Из **слуховых окон** выглядывали престранные рожи <...>. На балконах, под балдахинами, сидело аристократство» (II, 163). Даже птицы здесь становятся наблюдателями: «Сокол, висевший в золотой клетке под балконом, был также зрителем» (II, 163).

Город-морок, полный преград, подлежит уничтожению. И финальным символом повести становятся развалины, горящие после карающего похода Тараса. В разрушенной крепости, на фоне готического антуража, герой и будет пленен: «<...> Бульба занял для роздыха оставленную развалившуюся **крепость**. Над самой кручей у Днестра-реки виднелась она своим оборванным **валом** и своими развалившимися **останками стен**. Щебнем и разбитым кирпичом усеяна была верхушка утеса, готовая всякую минуту сорваться и слететь вниз» (II, 170). Альтернативой замкнутому пространству дома-крепости выступил открытый простор реки и крутизна горы, где на могучем дереве принимает смерть Тарас Бульба: «Притянули его железными цепями к древесному стволу, гвоздем прибили ему руки и, приподняв его **повыше, чтобы отсюда был виден козак**, принялись тут же раскладывать под деревом костер» (II, 170). Тем самым в повести реализовался следующий этап

трансформации домашней семантики, принявшей ощутимо негативный вид как уклонение от идеала жизни-пути, жизни-движения. Дом здесь предстал пространством опасным, чужим и морочащим человека, предвещающая дальнейшие городские сюжеты Гоголя из пьес и «петербургских повестей».

### 2.4.3. Негативная домашняя мифопоэтика «Вия»

В «Вие», отсылающем читателя к фольклорной мифопоэтике «Вечеров», дом вновь перемещается в центр внимания. Однако структура пространства в повести инвертирована: с одной стороны, как констатировал Ю.М. Лотман, бытовые и фантастические локусы здесь не разделены, а вклиниваются и взаимно трансформируются<sup>205</sup>, с другой же – безопасные и даже сакральные пространства (дом, церковь) в ходе сюжета превращаются в свою негативную противоположность, развивая тенденции «Гараса Бульбы». Бытовые образы дома открывают повесть, таково описание киевской бурсы и окрестных деревенских хат, поданное в контексте примет малороссийской барочной культуры – «римских» стилизаций и вертепных спектаклей, «представлявший Иродиаду или Пентефрию» (II, 179):

По приходе в семинарию вся толпа размещалась по классам, находившимся в низеньких, довольно однако же просторных **комнатах с небольшими окнами, с широкими дверьми** и запачканными скамьями. Класс наполнялся вдруг разногласными жужжаниями: <...> звонкий дискант грамматика попал как раз в **звон стекла**, вставленного в **маленькие окна**, и **стекло отвечало** почти тем же звуком<...> (II, 178).

Как только завидывали в стороне хутор, тотчас сворочали с большой дороги и, приблизившись к **хате**, выстроенной поопрятнее других, становились **перед окнами** в ряд и во весь рот начинали петь кант. Хозяин хаты, какой-нибудь старый козак-поселянин, долго их слушал, подпершись обеими руками <...>(II, 180).

Игровой фон поведения бурсаков вводит в структуру домашнего пространства театральные элементы, будь то хоровое звучание бурсы, где поют даже

<sup>205</sup> Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя. С. 645-649.

окна (ср. поющие двери «Старосветских помещиков»), или позиция хозяина хаты, наблюдающего за представлением. Эта театральность акцентируется лейтмотивом окна, позволяющего героям или читателю, как в вертепе, увидеть очередную импровизированную сцену из жизни риторов и философов<sup>206</sup>. В дальнейшем позиция актера, приглашенного сыграть определенную роль и за действиями которого напряженно следит аудитория, окажется навязана Хоме Бруту.

Увертюрой трагического действия становится инверсия бытового пространства хутора, встреченного бурсаками в ходе ночных блужданий. Как и в «Тарасе Бульбе», топос дороги, несмотря на неудобства ночевки в поле, является для будущих казаков («из него будет хороший воин»; II, 181) более безопасным, чем обманчивый приют постоялого двора. Он лишь имитирует «нормальность» обликом обычной хаты, обилием укрывающих границ (тын, ворота) и густонаселенностью:

<...> они увидели точно небольшой хуторок, состоявший из двух только **хат**, находившихся в одном и том же дворе. **В окнах** светился огонь. Десяток сливных деревьев торчало **под тыном**. Взглянувши в сквозные **дощатые ворота**, бурсаки увидели поверхность двора уставленную чумацкими возами (II, 183).

На деле оказывается, что дробность внутреннего пространства и многочисленность границ («Старуха разместила бурсаков: ритора положила в **хате**, богослова заперла в пустую **камору**, философу отвела тоже пустой овечий **хлев**»; II, 185) превращает постоялый двор в подобие тюрьмы, а двери-переходы в нем открываются только хозяйке, посреднице между земным и inferнальным миром<sup>207</sup>. Сквозной поведенческий жест ведьмы-панночки в повести – это открывание дверей или преодоление барьеров, что проявляется уже в начальной части:

<sup>206</sup> С.А. Фомичев напрямую называет «Вий» вертепной повестью: *Фомичев С.А. Повесть Н.В. Гоголя «Вий» (Заметки комментатора) // Новые безделки. М., 1995-1996. С. 441-447.*

<sup>207</sup> См. о фольклорно-мифологическом контексте образа: *Звездин А. Образ ведьмы у Гоголя: фольклорные истоки и средневековая мистика (попытка реконструкции интертекста) // Гоголь как явление мировой литературы. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 118-127*

**Дверь** в одной хате **заскрыпела**, и минуту спустя бурсаки увидели перед собою старуху в нагольном тулупе» (II, 183); **Ворота заскрыпели**, и они вошли на двор (II, 184); Вдруг **низенькая дверь отворилась**, и старуха, нагнувшись, вошла в хлев (II, 185); <...> старуха **стала в дверях** и вперила на него сверкающие глаза (II, 185).

После встречи с ведьмой пространство выходит из-под контроля Хома, оказываясь в распоряжении внешних сил – ректора, казаков-сторожей, сотника, панночки. Герой становится марионеткой в чужих руках и единственным его желанием будет обретение собственной безопасной зоны. Сюжет повести – это борьба героя за свободу, в которой философ использует то одну, то другую тактику, но постоянно обнаруживает слабость, попадая в паутину множасьихся барьеров:

Впрочем вряд ли бы этот побег мог совершиться, потому что когда философ вздумал подняться из-за стола, то ноги его сделались как будто деревянными, и **дверей в комнате** начало представляться ему такое **множество**, что вряд ли бы он отыскал настоящую (II, 193).

По прибытии на хутор пьяный Хома видит дом сотника в облике уже совершенно фантасмагорическом:

Философ хотел однако же несколько обсмотреть снаружи **панские хоромы**; но как он ни паялил свои глаза, ничто не могло означиться в ясном виде: вместо **дома** представлялся ему медведь; из **трубы** делался ректор (II, 193).

Подобное взаимоналожение бытового и фантастического – характерная черта домашнего пространства на хуторе. Повседневный его облик открывается глазам чужака Брута и, если и имеет несколько необычные черты, то они мотивируются высоким статусом и характером сотника, ценящего барочную причудливость – узоры («дубовые столбики, до половины круглые, и снизу шестигранные, с вычурною обточкою сверху»), пестрые рисунки («сидящий на бочке козак, державший над головою кружку с надписью: Всё выпью», «фляжки, сулеи и по сторонам, для красоты, лошадь, стоявшая вверх ногами, трубка, бубны и надпись: Вино козацкая потеха»), остроконечные архитектурные формы («маленький, острый и высокий **фронтон с окошком**, похо-

жим на поднятый кверху глаз», «стояли треугольниками два погребца, один напротив другого»; II, 194)<sup>208</sup>, обилие пристроек. Только расположение подворья на уступе высокой и обрывистой горы («философ измерил страшную круть ее»; II, 194) вносит в описание готический колорит<sup>209</sup>.

Но взгляд извне корректируется взглядом изнутри, носителем которого являются жители хутора, собирающиеся на кухне в доме сотника («Кухня в сотниковом доме была что-то похожее на клуб»; II, 200). Сами их посиделки за вином и трапезой, за рассказыванием баек возвращают нас к поэтике «Вечеров» и коммуникативным установкам былички, страшной истории о встрече с обитателем потустороннего мира, в данном случае ведьмой-панночкой. Большинство их происходит как раз в домашнем пространстве и построено на сюжете inferнального вторжения. В «Вечерах» подобные прорывы происходили в домах, вынесенных на периферию села, часто заброшенных<sup>210</sup>. В «Вие» нечисть легко преодолевает рубежи и пороги, проникая в любое жилище. Быличка о Шепчихе, рассказанная Дорошем, демонстрирует, что ведьме достаточно просто приоткрытой двери, чтобы дом отказался повиноваться хозяевам и перешел в ее власть:

Шепчиха лежала, а потом слышит, что **за дверью скребется** собака и воеет так, хоть из хаты беги. <...> Однако ж думает, дай-ка я ударю по морде проклятую собаку, авось-либо перестанет выть — и, взявши кочергу, вышла **отворить дверь**. Не успела она **немного отворить**, как собака кинулась промеж ног ее и прямо к детской люльке. Шепчиха видит, что это уже не собака, а панночка. <...> Шепчиха только закричала: „Ох, лишечко!“ да из хаты. Только видит, что **в сенях двери заперты**. Она на чердак: сидит и дрожит глупая баба, а потом видит, что панночка к ней идет и на чердак; кинулась на нее и начала глупую бабу кусать (II, 204).

<sup>208</sup> М. Вайскопф видит в них приметы масонско-герметической эмблематики: *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. С. 204-206.

<sup>209</sup> Ср. наблюдение А. Белого: «Вся местность перед ним будто скошенная; накануне вечером не было заметно крути; вдруг изумился, как в нее умели не полететь вверх ногами (полетел сам – на третью ночь)» (*Белый А.* Мастерство Гоголя. С. 65).

<sup>210</sup> См. о мифологически отмеченных локусах цикла: *Софронова Л.А.* Мифопоэтика раннего Гоголя. С. 208-214.

Невозможность противостоять инфернальному вторжению, когда двери перестают исполнять свою охранительную функцию, вносит в быличку, а через нее в самоощущение Хомя черты обреченности, превращая рассказ из урока о правилах взаимодействия с потусторонним миром в демонстрацию изначальной человеческой слабости.

Самым выразительным образом дома-морока, днем принадлежащего миру людей, а ночью полностью отданного во власть дьявольских сил, является в повести церковь, сакральное пространство, границы которого должны быть неприкосновенны для нечисти по определению<sup>211</sup>. И в фольклоре, и в романтической традиции (ср. «Балладу, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне» В.А. Жуковского) сюжет спасения за дверями храма – один из наиболее устойчивых<sup>212</sup>. Гоголь инвертировал его, сделав церковь самым опасным локусом хутора, символическим эквивалентом кузницы, шинка, заброшенной хаты (ср. «Вечера»). Церковь расположена на окраине хутора и граничит с природным пространством, вблизи нее никто не живет, она обветшала и перестала выполнять свое исконное назначение: «Церковь деревянная, почерневшая, убранный зеленым мохом, с тремя конусообразными банями, уныло стояла почти **на краю села**. Заметно было, что в ней давно уже не отправлялось никакого служения» (II, 200). Тем самым бывший храм оказался изъят из какой бы то ни было коммуникации, бытовой или сакральной, в нем отсутствует «нормальная» связь с человеческим миром. Это подчеркивается глухотой (ср. «поющие» окна бурсы) и изолированностью его внутреннего пространства: «голос его (Хомя. – О.Б.) поразил церковные деревянные **стены**, давно молчаливые и оглохлые» (II, 207). Для героя три ночи в церкви оборачиваются тюремным заключением один на один с инфернальным миром: «Здесь они оставили философа, пожелав ему

<sup>211</sup> См.: Белова О.В. Церковь // Славянские древности. М.: «Международные отношения», 2012. Т. 5. С. 488-493.

<sup>212</sup> Интертекстуальная связь «Вия» и баллады Р. Саути в переводе Жуковского впервые была отмечена С. Шамбинаго (*Шамбинаго С. Трилогия романтизма* (Н.В. Гоголь). М., 1911. С. 14-15).

благополучно отправить свою обязанность, и **заперли за ним дверь**, по приказанию пана» (II, 205).

Тем не менее в повести сохранились элементы мифопоэтической пороговой семантики, подразумевающей защиту от враждебного вторжения. Пусть церковь уже не исполняет своего сакрального назначения, но за ее стены смогла проникнуть только ведьма-панночка. До третьей ночи двери и окна храма неприступны для нечисти: «Он слышал, как бились крыльями в **стекла церковных окон** и в **железные рамы**, как царапали с визгом когтями по железу, и как несметная сила громила **в двери** и хотела вломиться» (II, 210). Для ведьмы аналогом порога явился меловой круг, проведенный философом и отождествляющийся в фольклорных представлениях с небом, с солнцем, с высшим сакральным началом<sup>213</sup>. Он делает героя невидимым и недоступным, как глухая стена без окон.

Однако действенность ограждающих средств, включая заговоры, которым Хому научил старый монах, в повести, в отличие от фольклора, относительна и зависит не столько от духовной силы героев, сколько от мощи inferнального начала. В третью ночь их напор преодолевает ограду дверей и окон храма: «Вихорь поднялся по церкви, попадали на землю иконы, полетели сверху вниз **разбитые стекла окошек. Двери сорвались с петель**, и несметная сила чудовищ влетела в божью церковь» (II, 216). Для прорыва зачарованного круга потребовался загадочный Вий, не имеющий аналогов в восточнославянской мифологии<sup>214</sup>. Встретившиеся взгляды Хома и Вия создали в барьере невидимости окно, точку проницаемости для несанкционированного вторжения: «И все, сколько ни было, кинулись на философа. Бездыханный грянулся он на землю, и тут же вылетел дух из него от страха» (II, 217).

<sup>213</sup> См.: Белова О.В. Круг // Славянские древности. М.: «Международные отношения», 2004. Т. 3. С. 11-12.

<sup>214</sup> См. обзор основных выводов фольклористических разысканий о Вие: Левкиевская Е. Е. К вопросу об одной мистификации, или Гоголевский Вий при свете украинской мифологии // Категории и концепты славянской культуры. Труды Отдела истории культуры. М., 2007. С. 232-242.

Восстановление защитных функций двери и окна уже ничего не может изменить в искаженной природе домашне-храмового пространства, оно оказывается опороченным и непригодным для человеческого присутствия:

Испуганные духи бросились, кто как попало, в **окна и двери**, чтобы поскорее вылететь, но не тут-то было: так и остались они там, **завязнувши в дверях и окнах**. Вошедший священник остановился при виде такого посрамленья божьей святыни, и не посмел служить панихиду в таком месте. Так навеки и осталась церковь, **с завязнувшими в дверях и окнах чудовищами**, обросла лесом, корнями, бурьяном, диким терновником, и никто не найдет теперь к ней дороги (II, 217).

В контексте всего гоголевского цикла это исключает дом из жизни-дороги, превращая его в выморочный локус, где деформируется сама человеческая природа. Знаковым элементом здесь может служить образ чудовища, высывающегося из рамы окна как «законный» обитатель данного пространства. Такие «картины» встречались и в других «украинских» повестях Гоголя<sup>215</sup>, но проявлением, очевидным или завуалированным, негативной антропологии они становятся именно в «Вие».

#### **2.4.4. Метафоризация негативной домашней семантики в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»**

«Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» – первое гоголевское произведение, где негативная антропология принимает отчетливые формы и теряет прямую связь с фольклорной мифопоэтикой. Здесь отсутствует персонифицированный носитель зла, искажающий нормы человеческих отношений, что лишает актуальности сюжет инфернального вторжения. Негативное начало, мыслящееся как духовная пустота и бесцельность существования, предстает имманентной принадлежностью ис-

<sup>215</sup> «**Окно брякнуло с шумом; стекла, звеня, вылетели вон**, и страшная свиная рожа выставилась, поводя очами, как будто спрашивая: а что вы тут делаете, добрые люди?» (I, 127); «Из **слуховых окон** выглядывали **престранные рожи** <...>» (II, 163).

каженной человеческой природы<sup>216</sup> и реализуется, в том числе в пространственной семантике, где пластическое описание приобретает функции метафоры с чертами барочного эмблематизма в духе Григория Сковороды. По справедливому наблюдению С.А. Гончарова, «топос “небытия” воплощает идею “мертвенности” в формах фиктивной жизни и фиктивных стремлений внешнего человека Сковороды и героев Гоголя»<sup>217</sup>.

Пространство Миргорода и его домашний мир реализуют эту идею в первую очередь через антитезу части и целого. В фольклорной мифопоэтике они изоморфны и взаимодополнительны: микрокосм жилища отражает макрокосм, любая часть дома строго функциональна по отношению к дому в целом. Здесь пространство не дробится на мелкие зоны и, как правило, наполнено минимумом деталей интерьера, что можно видеть в описаниях хат в «Вечерах» или в повести «Тарас Бульба». При немногочисленности границ коммуникация протекает свободно и не препятствует свободной циркуляции людей (гостеванье) или предметов.

«Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» сразу рисует иную структуру пространства, причем в специфическом нарративном представлении, не дающем цельного обзора, а сосредоточенном на атомарных частных деталях<sup>218</sup>. Иван Иванович и Иван Никифорович – это «груда» отдельных примет, произвольно соединенных друг с другом: бекеши, дынь, шаровар, табакерок, самоваров и редьки «хвостом вверх» и «хвостом вниз». Так же фрагментарно описываются и их дома, особенно жилище Ивана Никифоровича, о котором в начале повести трудно составить отчетливое представление. Дом Ивана Ивановича при этом поражает обилием пристроек:

Да, **домишко** очень не дурен. Мне нравится, что к нему со всех сторон пристроены **сени** и **сенички**, так что если взглянуть на него издали, то видны одни

<sup>216</sup> См. о становлении гоголевской негативной антропологии: *Бочаров С.Г.* Генетическая память литературы. М.: РГГУ, 2012. С. 86-93.

<sup>217</sup> *Гончаров С.А.* Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. С. 134.

<sup>218</sup> См. о специфике подобного повествовательного приема: *Виноградов В.В.* Этюды о стиле Гоголя // Виноградов В.В. Поэтика русской литературы: Избранные труды. М.: Наука, 1976. С. 278-282.

только крыши, посаженные одна на другую, что весьма походит на тарелку, наполненную блинами, а еще лучше на губки, нарастающие на дереве» (II, 224).

Растительно-гастрономические уподобления, усиленные описанием трапез героев<sup>219</sup>, передают неконтролируемую жажду поглотить пространство, вегетативно расширяться, скрыв за хаотическими наростами основной ствол. В подобном пространстве функциональное разделение на зоны вряд ли возможно, границы произвольны, и локусы вклиниваются друг в друга: «Промеж деревьев мелькают и выбегают даже на улицу **небольшие окошки** с резными выбеленными ставнями» (II, 224); «Какие у него яблони и груши **под самыми окнами! Отворите только окно** – так ветви и врываются в комнату!» (II, 224). В случае Ивана Никифоровича взаимная диффузия и стремление поглотить внешнее внутренним доведены гротескной метафорой до алогизма: «У Ивана Никифоровича, напротив того, шаровары в таких широких складках, что если бы раздуть их, то в них можно бы поместить **весь двор с амбарами и строением**» (II, 227).

Перенасыщенность домашнего пространства сопровождается статичностью героев, которые исключены из жизни-дороги, жизни-движения:

Иван Иванович, когда сделается слишком жарко, скинет с себя и бекешу и исподнее, сам останется в одной рубашке и отдыхает под навесом и глядит, что делается **во дворе** и на улице. <...> Иван Никифорович лежит весь день на крыльце; если не слишком жаркий день, то обыкновенно выставив спину на солнце, и никуда не хочет итти. Если вздумается утром, то пройдет **по двору**, осмотрит хозяйство, и опять на покой (II, 223, 226-227).

Иван Иванович и Иван Никифорович полностью срослись с домом, растворив свою личность в строениях и пристройках, в деталях интерьера и, наконец, в предметах, хаотично наполняющих жилище<sup>220</sup>. Часть для них заменила и вытеснила целое, что и создало возможность катастрофической по последствиям ссоры из-за ненужного хозяину ружья.

<sup>219</sup> См: *Анненкова Е.И.* Телесное и духовное в традиционной народной культуре и в прозе Н. В. Гоголя (Семантика и функции еды) // Н.В. Гоголь и народная культура. Седьмые Гоголевские чтения. М.: ЧеРо, 2008. С. 163-174.

<sup>220</sup> См. о предметном мире повести: *Мякина Е.С.* Вещный мир в творчестве Н.В. Гоголя: На материале «Вечеров на хуторе близ Диканьки», «Миргорода» и «Петербургских повестей»: диссертация ... канд. филол. наук. М., 2006. С. 82-109.

В повести, начиная со сцены проветривания гардероба Ивана Никифоровича, героев постоянно сопровождает обстановка тесноты, скученности, переизбытка вещей и лиц. Таков переулочек, по которому пробирается к соседу Иван Иванович, он

<...> был так узок, что если случалось встретиться в нем двум повозкам в одну лошадь, то они уже не могли разъехаться и оставались в таком положении до тех пор, покамест, схвативши за задние колеса, не вытаскивали их каждую в противоположную сторону на улицу (II, 231).

Сцепившиеся повозки метафорически подготавливают ситуацию ссоры и в дальнейшем превратятся в выразительный образ героев, застрявших в дверях или толкающихся возле них:

<...> **дверь затрещала** и передняя половина Ивана Никифоровича высадилась в присутствие; остальная оставалась еще в передней. <...> Но Иван Никифорович был ни жив, ни мертв, потому что **завязнул в дверях** и не мог сделать ни шагу вперед или назад (II, 251).

В условиях скученности любая коммуникация требует соблюдения строгих правил, дабы не привести к конфликтам. Особое значение здесь имеет ритуал пересечения чужих границ, обозначенных плетнями, заборами, воротами или дверями. Но гостевание в повести лишено обрядовой мифологической подкладки и превратилось в дежурный этикет, легко демонстрирующий неуважение к обеим сторонам своей фамильярностью. Так, в сцене ссоры комната, где принимают Ивана Ивановича, темна (ср. обязательно освещенный красный угол, куда сажают гостя), а хозяин предстает перед посетителем лежащим и в неглиже. Антиритуальность метафорически акцентирована опрокинутой картиной пространства, рисуемой лучом света в щели закрытого окна:

<...> **ставня** были закрыты и солнечный луч, проходя в **дыру**, сделанную в **ставне**, принял радужный цвет и, ударяясь в противостоящую **стену**, рисовал на

ней пестрый ландшафт из очеретяных крыш, деревьев и развешенного на дворе платья, всё только **в обращенном виде** (II, 231-232).<sup>221</sup>

Дружеское общение в подобной обстановке легко превращается в фамильярный торг из-за ненужной мелочи, в котором карнавальные вольности нечувствительно перерастают в личные оскорбления. Итогом становится скандальное выдворение гостя и запрет на пересечение домашних границ, прежде весьма условных:

„Нога моя не будет у вас **в доме**.“ <...> „Возьмите Ивана Ивановича за руки, да **выведите его за двери!**“ <...> „Ступайте, Иван Иванович, ступайте! да смотрите, не попадитесь мне: а не то я вам, Иван Иванович, всю морду побью!“ „Вот вам за это, Иван Никифорович!“ отвечал Иван Иванович, выставив ему кукиш и **хлопнув за собою дверью**, которая с визгом захрипела и отворилась снова. Иван Никифорович **показался в дверях** и что-то хотел присовокупить, но Иван Иванович уже не оглядывался и летел со двора (II, 237-238).

Дверь, окно или перелаз через плетень как точки коммуникации с этого момента оказываются не нужны, они заменяются глухими стенами новых пристроек, которые еще более дробят и стесняют пространство, превращая героев в затворников, полностью сосредоточенных на фиктивных целях взаимной и все более ожесточенной борьбы:

<...> если соседняя собака затесалась когда на двор, то ее колотили, чем ни попапо; ребятишки, перелазившие через забор, возвращались с воплем, с поднятыми вверх рубашонками и с знаками розг на спине (II, 241).

Новым элементом в «Повести», предвещающим поэтику «петербургского» цикла, явились образы присутственных и общественных мест, не связанных с личной сферой героев, что позволило возвести негативную домашнюю семантику на уровень социального символа, превратив ее в знак городской жизни в целом<sup>222</sup>. Эмблема Миргорода – это, безусловно, знаменитая

<sup>221</sup> М. Вайскоп интерпретирует данный образ как аналог платоновского символа пещеры: *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. С. 204-206.

<sup>222</sup> В этом Гоголь после «сельских» тем ощутимо переходит на позиции урбанизма, приметой которого является повышенная социальная организованность – и ее регуляторы в виде бюрократических учреждений, см.: *Шукин В.Г.* Романтический урбанизм и смысловые координаты гоголевского городского пространства // Гоголь как явление мировой литературы. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 61-66; *Кривонос В.Ш.* Мифология места

лужа на главной площади, воплощение «земляной» засасывающей трясины фиктивного существования. И именно к ней обращено главное присутственное здание города, приглашая всех посетителей полюбоваться на мутные воды «озера» из своих восьми окон:

<...> нет лучше **дома**, как поветовый суд. Дубовый ли он, или березовый, мне нет дела; но в нем, милостивые государи, **восемь окошек! восемь окошек в ряд**, прямо на площадь и на то водное пространство, о котором я уже говорил и которое городничий называет озером! (II, 244)

Толчая, постоянная циркуляция вещей в виде подношений-взятки и вечный хаос, будь то в разбираемых делах или в приеме посетителей, определяют обстановку поветового суда. Абсурдность прошений и кляуз делает присутствие местом сосредоточения бытового алогизма, в том числе отменяя какую-либо регуляцию пространственных границ. Это открытая площадка, где люди мешаются с курами («**крыльцо**, на котором часто бегают куры, оттого что на крыльце всегда почти рассыпаны крупы или что-нибудь съестное»; II, 244-245), а деловые бумаги может унести бурая свинья:

Когда **судья вышел** из присутствия в сопровождении подсудка и секретаря, а канцелярские уклады в мешок нанесенных просителями кур, яиц, краях хлеба, пирогов, книшей и прочего дрязгу, в это время **бурая свинья вбежала в комнату** и схватила, к удивлению присутствовавших, не пирог или хлебную корку, но прошение Ивана Никифоровича, которое лежало на конце стола, переверсившись листами вниз (II, 255).

Такая же теснота и хаос царят и в другом общественном месте, в которое превратился дом городничего во время ассамблеи. Фантасмагорическую мешанину представляют собой брички и повозки, заставившие двор хозяина:

<...> одна была и бричка и повозка вместе; другая ни бричка, ни повозка; иная была похожа на огромную копну сена или на толстую купчиху <...> другая была ни на что не похожа, представляя какое-то странное существо, совершенно безобразное и чрезвычайно фантастическое (II, 264).

Не менее пестрое сборище являют и сами гости, восторженно перечисляемые «наивным» нарратором:

<...> Тарас Тарасович, Евпл Акинфович, Евтихий Евтихиевич, Иван Иванович, не тот Иван Иванович, а другой, Савва Гаврилович, наш Иван Иванович, Елевферий Елевфериевич, Макар Назарьевич, Фома Григорьевич... Не могу далее! не в силах! Рука устает писать! А сколько было дам! смуглых и белолицых, длинных и коротеньких, толстых, как Иван Никифорович, и таких тонких, что, казалось, каждую можно было упрятать в шпажные ножны городничего (II, 264).

Толпа гротескно искаженных лиц и фигур служит комическим фоном для финальной попытки свести лицом к лицу двух Иванов, своей бесплодной суестью воплощая алогизм фиктивного существования, где любое действие не достигает поставленной цели. Толкотня перед закрытыми дверями может только свести героев, но не примирить их:

Городничий тотчас заметил это движение и велел **затворить дверь** покрепче. <...> начали подталкивать их сзади, чтобы **спихнуть их вместе** и не выпускать до тех пор, пока не подадут рук. <...> оба приятеля весьма упирались, однако ж таки были **столкнуты**, потому что обе действовавшие стороны получили значительное подкрепление со стороны других гостей (II, 272).

Негативная домашняя семантика, ставшая итогом цикла, не поддается исправлению: ее можно только упразднить, распахнув пространство для движения, для жизни-дороги<sup>223</sup>. В ее перспективе предстает город рассказчику в финале «Повести» – обветшавшим, утонувшим в грязи и тумане, потерявшим энергию бесцельной суеты:

Я въехал в главную улицу: везде стояли шесты с привязанным вверху пучком соломы: производилась какая-то новая планировка! Несколько **изб было снесено**. **Остатки заборов и плетней** торчали уныло (II, 275).

Пустая церковь, сакральный центр Миргорода, уже не в силах вдохнуть подлинную жизнь в его обитателей, служа лишь вместилищем бесплодных надежд на скорую судебную «победу» постаревших Ивана Ивановича и Ивана

<sup>223</sup> См. о семантике и контексте гоголевского образа: *Болкунова Н.С.* Мотивы Дома и Дороги в художественной прозе Н.В. Гоголя. Дисс. <...> канд. филол. наук. Саратов, 1999; *Меркулова И.И.* Хронотоп дороги в русской прозе 1830-1840-х годов. Дисс. <...> канд. филол. наук. Самара, 2007. С. 129-151.

Никифоровича, а ее глаза-окна скорбно оплакивают судьбу потерявшего себя города-мира:

**Церковь** была пуста. Народу почти никого. <...> Свечи при пасмурном, лучше сказать, больном дне, как-то были странно неприятны; **темные притворы** были печальны; **продолговатые окна с круглыми стеклами** обливались дождливыми слезами (II, 275).

## ГЛАВА 3. СЕМАНТИКА ОКНА И ДВЕРИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ И ДРАМАТУРГИИ ГОГОЛЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 1830 – 1840-х ГОДОВ

### 3.1. Дверь и окно как маркеры социальной и экзистенциальной организации пространства в гоголевской драматургии

#### 3.1.1. Лиминальные элементы домашнего пространства в контексте миражной интриги «Ревизора»

Итогом «Миргорода» явилась ценностная трансформация домашнего пространства и превращение ее в метафорический слепок негативной антропологии. Закрытый мир провинциального города позволил создать компактный пространственный образ, где несколько ключевых локусов выступили репрезентантом сущностно статичных человеческих типов. Развитием этого метода стал «сборный город» «Ревизора», с одной стороны – модель социальной организации, а с другой – «душевный город», где структура общественных связей претворяется в духовно-психологических обобщениях, в складе страстей героев. Причем если эмблемой Миргорода как социума был перманентный хаос, то город «Ревизора» собран в единое структурированное целое ситуацией ревизии, которая в итоге обнаруживает свою миражность и опрокидывает установившиеся связи<sup>224</sup>.

Подобный образ реализуется средствами драматургии, оперирующей не континуальными репрезентациями пространства, а дискретными локусами. Ими в «Ревизоре» стали дом городничего и комната в гостинице, остальное городское пространство дано во внесценических описаниях<sup>225</sup>. Оба локу-

<sup>224</sup> См. о специфике образа города у Гоголя: *Мани Ю.В.* Творчество Гоголя: смысл и форма. С. 163-189; *Вирролайн М.Н.* Мифы города в мире Гоголя. С. 360-372; *Щукин В.Г.* Романтический урбанизм и смысловые координаты гоголевского городского пространства. С. 61-66.

<sup>225</sup> См. о хронотопе пьесы: *Свербилова Т.В.* Формы организации времени и пространства в комедии «Ревизор» // Гоголь и современность: творческое наследие писателя в движении эпох. Киев, 1983. С. 114-123; *Му-*

са в первую очередь являются общественными местами, даже дом Сквозник-Дмухановского, наполненный в этот день чиновниками и гостями до того, что пространства для частной жизни здесь почти не остается, все смешано, как в записке городничего: «Спешу тебя уведомить, душенька, что состояние мое было весьма печальное, но, уповая на милосердие божие, за два соленые огурца особенно и полпорции икры рубль двадцать пять копеек. . . » (IV, 42). Тем самым любой элемент дома играет свою роль в организации социальных взаимодействий, что в особенности касается дверей и окон, регулирующих коммуникацию: они указывают на уровень допуска героев в определенную сферу и включены в социальные ритуалы.

Здесь важна установка на закрытость или открытость. Изначально общество городских чиновников представляет собой клановую, причем элитарную, структуру: их круг ограничен, посторонние в него не допускаются, все имеют долю власти, а межличностные отношения близки до семейственной фамиллярности<sup>226</sup>. Это подчеркивается в начальной сцене сосредоточением всех важнейших действующих лиц в пространстве «**комнаты в доме** городничего» (IV, 11), то есть в сфере максимально интимного контакта с центром власти. Подразумевается, что двери здесь закрыты и обсуждение «пренеприятнейшего известия» происходит келейно. Упоминание дверей связано лишь с героями, осуществляющими коммуникацию чиновников с городским («*Те же, Бобчинский и Добчинский, оба входят* запыхавшись»; IV, 18) и внешним миром (почтмейстер). Поскольку второй делает это через вскрытые письма, то материальные границы для него имеют факультативное значение, но оба первых в комедии прочно связаны с дверями, около которых они топчутся, подслушивают, вбегают или робко протискиваются. Бобчин-

---

рин Д. Время и пространство в творчестве Гоголя («Ревизор», «Мертвые души») // Литература. 2009. № 24. С. 19-23.

<sup>226</sup> См. о клановости как принципе не только сатирической критики Гоголя, но и художественной структуры «чиновничьей» комедии, начиная с «Ябеды» В.В. Капниста: *Лебедева О.Б.* Русская высокая комедия XVIII века: генезис и поэтика жанра. Томск, 1996. С. 292-294; *Борисов Ю.Н.* Судебная власть в русской сатирической комедии XVIII века // Феноменология власти в сатире. Саратов, 2008. С. 41-64.

ский и Добчинский, не имея официального статуса, вынуждены постоянно подтверждать допуск в клан участием в «гостевых» ритуалах<sup>227</sup>.

Остальные участники первого действия находятся вне пределов регулярной коммуникации, и для них вход в комнату или в дом является исключением. Квартальный и частный пристав стоят у ворот («Я был тут сейчас **за воротами**»; IV, 22), что отражает их функцию исполнительных посредников, открывающих или закрывающих другим путь к источнику власти, но находящихся в промежуточном положении «швейцаров». Анна Андреевна и Марья Антоновна, будучи постоянными обитателями данного домашнего пространства, свободно входят во все двери («Где ж, где ж они? Ах, боже мой. . . (**Отворяя дверь.**) Муж! Антоша! Антон!»; IV, 24), но также отделены от официальной коммуникации и вынуждены добывать сведения через нерегулярные каналы («Слышишь, побег, **расспроси**: куда поехали, да расспроси хорошенько, что за приезжий, каков он, слышишь! **подсмотри в щелку и узнай** всё, и глаза какие: черные или нет, и сию же минуту возвращайся назад, слышишь!»; IV, 25). Их воплощением становится окно, нерегламентированный ход в дом, из которого они узнают важнейшие новости. Сентиментально-романтический колорит образов Анны Андреевны и Марьи Антоновны иронично подчеркивается проекцией на сюжет «девы у окна» с его атмосферой любовного томления («Так занавес и закрывает их обеих, **стоящих у окна**»; IV, 25), принимающего вид банального кокетства и неуклюжих матримониальных планов («в голове чепуха, всё женихи сидят»; IV, 24).

Второй локус пьесы («Маленькая **комната** в гостинице»; IV, 26) представляет собой совершенно иное, лишенное приватности, коммуникативное пространство. Прежде всего, это лишь частично обустроенное пристанище с минимумом необходимых вещей, среди которых оказываются и приметы беспорядка в виде неприбранного чемодана и пустой бутылки: «Постель, стол, чемодан, пустая бутылка, сапоги, платяная щётка и прочее» (IV, 26).

<sup>227</sup> См. опыт персонального анализа их образов: *Копенкина У.А.* Петр Иванович Бобчинский в комедии «Ревизор» // Хлестаковский сборник. Саратов, 2009. С. 44-51.

Помещение в гостинице принадлежит одновременно двум владельцам – хозяину и постояльцу, причем второму только временно и на определенных условиях (оплаты, порядка): если они выполняются, гость относительно защищен от вторжения или манипуляции своим пространством, в противном случае, как проигравшийся и неплатежеспособный Хлестаков, он теряет право контроля. В пьесе это подчеркивается постоянным пересечением границ его комнаты, в которую то входят, то выходят разные лица (Осип, слуга, городничий, Добчинский, Бобчинский). Дверь, непрерывно открываясь и закрываясь, не выдерживает в конце концов напора и срывается с петель («дверь обрывается»; IV, 38).

Следующей, после гостиницы, стадией потери личного пространства должна была стать для Хлестакова тюрьма, попасть в которую он боится больше всего. Для него заключение означает не столько лишение свободы, сколько потерю статуса, социальной роли, возможности «задать тон». Это публичное унижение и разоблачение, заставляющее Хлестакова с ужасом ждать рокового «стука у врат», вторжения гостей, воплощающих силу и власть:

Что, если в самом деле он потащит меня **в тюрьму**? Что ж? если благородным образом, я пожалуй... нет, нет, не хочу. Там в городе таскаются офицеры и народ, а я, как нарочно, задал тону и перемигнулся с одной купеческой дочкой... нет, не хочу. Да что он, как он смеет в самом деле? Что я ему, разве купец или ремесленник? (*Бодрится и выпрямливается.*) Да я ему прямо скажу: как вы смеете, как вы?.. (*У дверей вертится ручка; Хлестаков бледнеет и съёживается*) (IV, 32).

Запереть дверь, отгородиться от вторжений Хлестаков не может. В частично отчужденном пространстве гостиницы (даже постелью героя в его отсутствие фамильярно распоряжается Осип) постоялец зависит от других людей и вынужден к ним обращаться для удовлетворения своих нужд. В гоголевском мире главная из них, безусловно, – еда<sup>228</sup>, заставляющая Хлестакова,

<sup>228</sup> См. опыт выявления гастрономической мотивики «Ревизора»: *Leblanc R.D. Satisfying Khlestakov's Appetite: The Semiotics of Eating in the Inspector General // Slavic Review. 1988. Vol. 47. № 3. P. 483-498; Волков С. «Ревизор»: еда и напитки // Литература. 2009. № 14. С. 27-29.*

даже под угрозой долгой тюрьмы, вступать в коммуникацию, просить хозяина или хотя бы бродить по гостинице, заглядывая во все тарелки и, тем самым, вторгаясь в приватный мир проезжающих: «<...> я видел сам, проходя **мимо кухни**, там много готовилось. И **в столовой** сегодня поутру двое каких-то коротеньких человека ели семгу и еще много кой-чего» (IV, 31). Гостиница как публичное пространство предполагает особенную чувствительность к ритуалам, хотя бы на уровне этикета. Бесцеремонность подобного жеста у не знающих его подоплеку Бобчинского и Добчинского порождает иллюзию власти, оправдывающей вторжение: «Такой наблюдательный: всё обсмотрел. Увидел, что мы с Петром-то Ивановичем ели семгу <...>. Так он и в тарелки к нам заглянул. Такой осмотрительный, меня так и проняло страхом» (IV, 20)<sup>229</sup>. За жестом им видится целостная роль, социальная и коммуникативная, по их мнению, полностью определяющая человека.

Гостиница или любое чужое пространство, где субъект краткое время находится на всеобщем обозрении, легко превращается в подобие театральной площадки, где можно разыграть выигрышную роль<sup>230</sup>. Таким эффектом не прочь воспользоваться и Хлестаков, мечтая

чорт побери, **приехать домой** в карете, **подкатить эдаким чортом** к какому-нибудь соседу-помещику **под крыльцо**, с фонарями, а Осипа сзади одеть в ливрею. Как бы, я воображаю, все переполошились: „кто такой, что такое?“, а лакей, золотая ливрея, входит (*вытягиваясь и представляя лакея:*) „Иван Александрович Хлестаков из Петербурга, **прикажете принять?**“ Они, пентюхи, и не знают, что такое значит „**прикажете принять**“ (IV, 30).

Ситуация знакомства, первой встречи, как и последующее «гостеванье», ритуализированы, и одного жеста («прикажете принять»), думается герою, достаточно для того, чтобы обозначить свой статус. Даже перед хозяином гостиницы и слугой, уже давно выяснившим реальное положение дел («Слуга. Да

<sup>229</sup> См. анализ этого мотива: *Мани Ю.В.* Место и взгляд: (Из комментариев к гоголевскому «Ревизору») // Страницы истории русской литературы. М., 2002. С. 238-241.

<sup>230</sup> О роли игровых ситуаций в пьесах Гоголя см.: *Захаров К.М.* Мотивы игры в драматургии Гоголя: Дисс. ... канд. филол. наук. Саратов, 1999.

это для тех, которые почище-с. Хлестаков. Ах ты, дурак!”»; IV, 31), он периодически пытается обозначить свое привилегированное положение.

Этого, впрочем, оказывается вполне достаточно ослепленным страхом чиновникам. Для них темная и сырая комната под лестницей, освещенная вымышленным статусом гостя, превращается в сакральное пространство, границы которого нужно пересекать с трепетом: «Городничий **вошел оставливается**. Оба **в испуге** смотрят несколько минут один на другого, выпучив глаза» (IV, 33). Завороженность властью, владеющая обоими, придает порогу чрезвычайное значение: для Хлестакова выход за его пределы подразумевает попадание в тюрьму («Я знаю, что значит на **другую квартиру**: то есть **в тюрьму**»; IV, 33), городничий боится того же самого, если не сможет перейти барьер («Помилуйте, не погубите! Жена, дети маленькие... не сделайте несчастным человека»; IV, 33). Эта борьба за пространство, за сохранение контроля над ним, а впоследствии за его расширение будет продолжаться на протяжении всей пьесы<sup>231</sup>, и залогом становится приближение к локусу власти, что в случае городничего требует переселение гостя из Санкт-Петербурга к себе в дом («Я бы дерзнул... У меня в доме есть прекрасная для вас **комната, светлая, покойная...**»; IV, 36). Индикатором борьбы вновь выступает дверь, за которой, в зависимости от ситуации то отступая и прячась («Бобчинский **выглядывает в дверь** и в испуге **прячется**»; IV, 34), то осмелев («Бобчинский **выглядывает в дверь** и **прислушивается**»; IV, 35), подслушивает Бобчинский, не решающийся полностью пересечь сакральную границу и попадающий в комнату поневоле, когда она рушится сама – вслед за падением коммуникативных преград:

«Городничий (*Хлестакову*): Осмелюсь ли я попросить позволения написать в вашем присутствии одну строчку к жене, чтоб она **приготовилась к принятию почтенного гостя?** <...> (*Написавши, отдаёт Добчинскому, который **подходит к двери**, но в это время **дверь обрывается** и подслушивавший с другой стороны Бобчинский летит вместе с нею на сцену*)» (IV, 38).

<sup>231</sup> См: Прозоров В.В. Природа драматического конфликта в «Ревизоре» и «Женитьбе» Гоголя // Прозоров В.В. До востребования...: Избранные статьи о литературе и журналистике. Саратов, 2010. С. 52-75.

Вожделенный переезд Хлестакова в дом городничего, тем не менее, трансформирует смысловую структуру локуса: центром его становится «высокопоставленный» гость, оттесняющий хозяина и других чиновников на периферию. Его, как евангельские девы жениха, ждут у окна Анна Андреевна и Марья Антоновна («Да право, маминька, чрез минуты две всё узнаем. <...> **(Всматривается в окно и вскрикивает)** Ах, маминька, маминька! кто-то идет, вон в конце улицы»; IV, 40)<sup>232</sup>, перед ним распахиваются наотмашь двери («*Квартальные отворяют обе половинки дверей. Входит Хлестаков*»; IV, 45), в то время как остальные почтительно следуют сзади, он располагается на самом почетном месте, во время его сна все притихают и говорят вполголоса. Домашнее пространство городничего, тем самым, оказывается отчуждено от него и полно неприятных неожиданностей, могущих еще более усложнить положение, от бумажки на полу («городничий указывает квартальным на полу бумажку – они бегут и снимают ее, толкая друг друга впопыхах»; IV, 45) или неосторожно громких звуков («Чш! экие косолапые медведи стучат сапогами! так и валится, как будто сорок пуд сбрасывает кто-нибудь с телеги!»; IV, 55) до вторжения опасных просителей, которым двери дома закрыты категорически («И никого **не впускать в дом стороннего, особенно купцов!** Если хоть одного из них впустите, то... Только увидите, что идет кто-нибудь с просьбою, а хоть и не с просьбою, да похож на такого человека, что хочет подать на меня просьбу, то **взашей так прямо и толкайте!** так его! хорошенько! (*показывает ногою*) слышите?»; IV, 56).

Хлестаков же, напротив, своими жестами и, особенно, самохарактеристиками, стремится максимально расширить зону пространственного влияния. Реплика за репликой увеличивается количество и возрастает социальный статус локусов, границы которых он вначале просто пересекает, а потом и

<sup>232</sup> См. о религиозно-мистических мотивах пьесы: *Лебедева О.Б.* Полицейский вершитель развязки и сакральные ассоциации метасюжета русской высокой комедии // *Лебедева О.Б.* Русская высокая комедия XVIII века: генезис и поэтика жанра. Томск, 1996. С. 300-333; *Винницкий И.Ю.* Николай Гоголь и Угроз Световостоков. К истокам идеи «Ревизора» // *Вопросы литературы.* 1996. № 5. С. 167-195; *Мильдон В.И.* Город в «Ревизоре» // // *Н.В. Гоголь и театр: Третьи Гоголевские чтения.* М.: Книжный дом «Университет», 2004. С. 148-156.

контролирует. Повторяющейся ситуацией его рассказов является торжественная встреча на пороге – вначале департамента («Я только на две минуты захожу в департамент с тем только, чтобы сказать: это вот так, это вот так <...>. И сторож летит **еще на лестнице** за мною с щеткою: позвольте, Иван Александрович, я вам, говорит, сапоги почищу»; IV, 48), потом гауптвахты («А один раз меня приняли даже за главнокомандующего, солдаты **выскачили из гауптвахты** и сделали ружьем»; IV, 48) и, наконец, дворца как вершины государственной власти («Я везде, везде. **Во дворец всякий день езжу**. Меня завтра же произведут сейчас в фельдмарш...»; IV, 50). Зеркальным воплощением пороговой семантики выступает описание воображаемого дома Хлестакова, «первого в Петербурге», где в передней ждут высокопоставленные просители: «А любопытно взглянуть ко мне **в переднюю**, когда я еще не проснулся. Графы и князья толкуются и жужжат там, как шмели, только и слышно ж, ж, ж...» (IV, 50)<sup>233</sup>.

В реальность этот образ воплощается в четвертом действии пьесы, когда «на прием» к Хлестакову жаждет попасть собрание местных чиновников, в буквальном смысле толкающихся на пороге в страхе перед ревизором:

*(В это время слышны шаги и откашливание в комнате Хлестакова. Все спешат наперерыв к дверям, толпятся и стараются выдти, что происходит не без того, чтобы не притиснули кое-кого. Раздаются вполголоса восклицания:)*

*Голос Бобчинского. Ой, Петр Иванович, Петр Иванович! наступили на ногу!*

*Голос Земляники. Отпустите, господа, хоть душу на покаяние, совсем прижали.*

*(Выхватываются несколько восклицаний: ай, ой! наконец все выпираются, и комната остается пуста) (IV, 58).*

Избранный ими формат аудиенции «поодиночке, да между четырех глаз» (IV, 58) соответствует идеалу приватности, персональной допущенности в сакральную сферу власти, противостоящей публичности и коллективности официального приема («Стройтесь. На военную ногу, непременно на военную ногу»; IV, 57), строго ритуального и сохраняющего в неизменности ис-

<sup>233</sup> Об особенностях фантазийной саморепрезентации героя см.: *Кривонос В.Ш.* Фантазии героя в «Ревизоре» Гоголя // Самарский научный вестник. 2013. № 2 (3). С. 37-39.

ходные, соответствующие статусу принимаемого, социальные границы. Их изменение, чего добиваются чиновники, реализуется также пространственно – переходом из пороговой зоны, где каждый из них стоит в парадной форме, при шпаге и навтыжку («вытянувшись, в мундире, придерживая шпагу»; IV, 60), в центр комнаты, в непосредственную близость к «ревизору», принимающему в итоге деньги.

Камерности персональных представлений противостоит центростремительная энергия толпы просителей, не допущенных к власти и удерживаемых у ворот дома<sup>234</sup>. Регулярные каналы коммуникации для них закрыты, но это не отменяет желания заявить о себе. Проводником его становится окно, нерегламентированный и открытый случайному проникновению ход:

*(Шум увеличивается.)*

Хлестаков. Что там такое, Осип? Посмотри, что за шум.

Осип (*глядя в окно*). Купцы какие-то хотят войти, да не допускает квартальный.

Машут бумагами, верно, вас хотят видеть.

Хлестаков (*подходя к окну*). А что вы, любезные?

Голоса купцов. К твоей милости прибегаем. Прикажи, государь, просьбу принять.

Хлестаков. Впустите их, впустите! пусть идут, Осип, скажи им: пусть идут.

*(Осип уходит.)*

Хлестаков (*принимает из окна просьбы, разворачивает одну из них и читает*)  
(IV, 69).

«Неправильность» пересечения границы оборачивается в смысловом плане иной, изнаночной картиной городских отношений, о которых рассказывают купцы и унтер-офицерская жена. «Закононый» характер информации, однако, ассоциируется в коммуникативной традиции с недостоверностью (слухи, сплетни, неполнота и искаженность сведений): «„Его высокоблагородному светлости господину финансову от купца Абдулина“... Чорт знает что: и чина такого нет!» (IV, 69). Пластически эта обрывочность воплощена в расчленен-

<sup>234</sup> Здесь границы дома городничего совпадают с границами сцены, через которые перехлестывает стихия городской жизни с ее необыкновенным многолюдьем (свыше ста упоминаемых персонажей, см: *Прозоров В.В. Внесценические персонажи в комедии Н. В. Гоголя «Ревизор» // От Карамзина до Чехова. Томск, 1992. С. 163-168*).

ности образов, мелькающих в окне, в «обрубках» рук, тянущих Хлестакову прошения («**В окно** высовываются руки с просьбами»; IV, 69), и в деформации лиц и фигур, имеющих гротескный отблеск: «**Дверь** открывается и выставляется какая-то фигура во фризовой шинели, с небритую бородою, раздутою губою и перевязанною щекою» (IV, 73)<sup>235</sup>. Подобная коммуникация приобретает деструктивный, но претендующий на регулярность вид, сигналом чего становится смена окна дверью, и с трудом прерывается ее инициатором: «Пошел, пошел! чего лезешь? (*Упирается ему руками в брюхо и вытирается вместе с ним в прихожую, захлопнув за собою дверь*)» (IV, 73).

Мотивная сфера окна, на сей раз связанная с женским началом, с образами Анны Андреевны и Марьи Антоновны, не преминувшей взглянуть в окно и в сцене ухаживания («Марья Антоновна (*смотрит в окно*). Что это там, как будто бы полетело? Сорока или какая другая птица? Хлестаков (*целует ее в плечо и смотрит в окно*). Это сорока»; IV, 75), с комплексом сватовства, разрешает в итоге сюжет овладения домашним пространством. Для городничего балансирование на пороге неожиданно, через «боковой» ход окна, завершается передвижением в сакральный центр, установлением интимно-родственного контакта с источником власти, что не просто возвращает полноту контроля над городом и домом, но и «расширяет» его пределы – как в воображении Сквозник-Дмухановского («Как же мы теперь, где будем жить? здесь или в Питере?»; «Я не иначе хочу, чтоб наш дом был первый в столице»; IV, 82, 83), так и в восприятии чиновников, уже видящих начальника своим столичным покровителем. Обилие привлеченных новостью гостей своеобразно снимает пространственные границы, распахивает пространство, делая коммуникацию публичной и открытой.

Это отменяет келейную замкнутость, царившую в начальной сцене, несмотря на зеркальное повторение отдельных сюжетных положений. Мотивы

<sup>235</sup> В этих образах находит развитие сквозной у Гоголя мотив искаженного лица в раме окна или двери, см. раздел о «Вие» в предыдущей главе. О деформации лица см: Манн Ю.В. Чудесные превращения гоголевских лиц // Манн Ю.В. Сквозь форму к смыслу. Самоотчет. Часть 1: Из «Гоголевской мозаики». М.; Явне: Высшая школа консалтинга, 2015. С. 116-124.

дороги, путешествия, в которое отправляется Хлестаков и о котором задумывается городничий («поедешь куда-нибудь – фельдъегеря и адъютанты поскочут везде вперед: лошадей!»; IV, 82), здесь усиливаются возможностью внешней коммуникации в виде письма Хлестакова, принесенного и читаемого почтмейстером, а в нем возникает образ литературы как воплощения личности («Ты, я знаю, пишешь статейки: помести их в свою литературу»; IV, 91). Отмена границ касается не только пространства героев, но и самой сцены, сквозь барьер которой городничий обращается к зрителям: «Чему смеетесь? над собою смеетесь!..» (IV, 94). Тем самым эволюция пространства, несмотря на миражность интриги, обнаруживает необратимость. И финальной точкой ценностно-смыслового разрушения «лжедома», отмены его влияния и значимости становится перенос действия в пространство истинной власти – в место, где остановился подлинный ревизор, требующий к себе чиновников: «Жандарм. Приехавший по именному повелению из Петербурга чиновник требует вас сей же час **к себе**. Он остановился **в гостиннице**» (IV, 95).

Таким образом, пороговая семантика, воплощенная в функциях двери и окна, позволила развернуть в пьесе сюжет борьбы за социальное структурирование пространства, условное и миражно изменчивое, лишенное онтологической основы. Суть человека в «сборном доме» городничего определяет всего лишь приближение или удаление от источника власти, и эта негативная антропология зримо предстала в «немой сцене» с ее центростремительной расстановкой персонажей вокруг городничего. Будучи спроецирована на брюлловский сюжет «Последнего дня Помпеи», она предстала метафорой внезапной катастрофы и Страшного суда, предчувствуемого обитателями выморочного дома<sup>236</sup>.

<sup>236</sup> См.: *Мани Ю.В.* Комедия Гоголя «Ревизор». М., 1966. С. 10-13; *Лебедева О.Б.* Брюллов, Гоголь, Иванов. Поэтика «немой сцены» - «живой картины» комедии «Ревизор» // Поэтика русской литературы. М., 2001. С. 113-126.

### 3.1.2. «Прыжок в окно» и дискредитация домашне-семейной семантики в «Женитьбе»

Социальное пространство «Ревизора» сменяется в «Женитьбе» пространством экзистенциально-бытовым, сохраняющим, тем не менее, черты миражности и связь с негативной антропологией<sup>237</sup>. Комедия наследует один из основных мотивных комплексов «Вечеров на хуторе близ Диканьки» – сватовство, которое неизменно заканчивается женитьбой и строительством нового дома. Драматургом изображение ритуала приспособляется к характеристике нравов купечества. По сведениям комментаторов, «от Сосницкого он получил в 1836 г. некоторые “смешные идеи об обычаях купеческих невест”. Он предлагал “пополнить” сцену приема женихов, пользуясь сведениями Щепкина, Сосницкого и Погодина об обрядах сватовства у купцов»<sup>238</sup>. При очевидных социокультурных и характерологических модификациях фольклорные проекции ощущаются в пьесе в поведении и речах Агафьи Тихоновны, например, в сцене причитания, мотивы которого заимствованы из свадебных обрядов:

Прощай, прежняя моя девичья жизнь. (*Плачет*). Столько лет провела в спокойствии ... Вот жила, жила – а теперь приходится выходить замуж! Одних забот сколько: дети, мальчишки, народ драчливый, а там и девочки пойдут; подрастут – выдавай их замуж. Хорошо еще, если выдут за хороших, а если за пьяниц, или за таких, что готов сегодня же поставить на карточку всё, что ни есть на нем! (*Начинает мало-помалу опять рыдать*). Не удалось и повеселиться мне девическим состоянием, и двадцати семи лет не пробыла в девках... (V, 55)<sup>239</sup>.

<sup>237</sup> См. о поэтике пьесы: Манн Ю.В. Грани комедийного мира. «Женитьба» Гоголя // Литературные произведения в движении эпох. М., 1979. С. 5-40; Прозоров В.В. Прыжок в окно (О пьесе Н.В. Гоголя «Женитьба») // Литературная учеба. 1994. № 5. С. 71-86.

<sup>238</sup> Алексеев М.П., Мордовченко Н.И., Назаревский А.А., Слонимский А.Л. Комментарии // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14 т. Т. 5. Женитьба; Драматические отрывки и отдельные сцены. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. С. 469.

<sup>239</sup> См. фольклорные аналоги мотивов, выявленные Е.Е. Завьяловой: Завьялова Е.Е. О стыде и страхе в «Женитьбе» Н.В. Гоголя // Исследовательский журнал русского языка и литературы (Вестник ИАРЯЛ). 2013. Т. 1. № 1. С. 23-33.

Создание семьи, обретение жены и рождение детей – столь же постоянные предметы размышлений Подколесина и уговоров Кочкарева, правда без явных фольклорных аллюзий. Для них семейное пространство непременно представляется густонаселенным, насыщенным предметами женской деятельности и бегающими ребятами:

Ну, а как будет у тебя жена, так ты просто ни себя, ничего не узнаешь: тут у тебя будет диван, собачонка, чижик какой-нибудь в клетке, рукоделье ... И, вообрази, ты сидишь на диване – и вдруг к тебе подсядет бабёночка, хорошенькая эдакая, и ручкой тебя... <...> А тут, вообрази, около тебя будут ребяташки, ведь не то, что двое или трое, а, может быть, целых шестеро, и все на тебя, как две капли воды... <...> вообрази, около тебя экспедиторчонки, маленькие эдакие канальчонки, и какой-нибудь постреленок, протянувши ручонки, будет теревить тебя за бакенбарды, а ты только будешь ему по-собачьи: ав, ав, ав! Ну, есть ли что-нибудь лучше этого, скажи сам? (V, 17, 18).

В народном сознании семейный мир – это микромодель родового сообщества и часть природно-космического целого, что мотивирует необходимость его воспроизводства. Для героев комедии онтологический смысл создания семьи неясен, но сама женитьба воспринимается как обязательная норма, императив, без нее человек не может подтвердить свою состоятельность («Ну, что ты теперь такое? Ведь просто бревно, никакого значения не имеешь. Ну, для чего ты живешь?»; V, 18). Участие в сватовстве, тем самым, становится инициацией, а выполнение автоматизированного набора обрядовых форм, ведомых специальным посредником-свахой, обеспечивает ее успешность<sup>240</sup>. Эта двойная отчужденность – ценностно-мотивационная (зачем жениться?) и ритуальная (как жениться?) – усиливается в пьесе введением в качестве основного двигателя сюжета Кочкарева, замещающего сваху и навязывающего другу готовые модели рефлексии и действия.

<sup>240</sup> См. опыт последовательного сопоставления «Женитьбы» со свадебным обрядом: *Зорин А.Н.* Свадебная травестия: реальное сватовство и «невероятные события» «Женитьбы» Н.В. Гоголя // *Хлестаковский сборник*. Саратов, 2009. С. 68-75; *Жаворонкова М.Ю.* Брачный мотив в драматургии Н.В. Гоголя // *Вестник Кемеровского государственного университета*. 2016. № 1 (65). С. 171-175. Ср. более широкий контекст гендерных аспектов пьесы: *Синцова С.В.* Тайны мужского и женского в художественных интуициях Н.В. Гоголя. М., 2011. С. 16-42.

Инициационная схема в случае Агафьи Тихоновны и, в первую очередь, Подколесина вступает в конфликт с экзистенциальным самоощущением, с чувством неполноты личности, которое участие в ритуале может лишь ослабить, но не снять. Негативная антропология, пустота существования становится источником подсознательной тревоги и бесплодного беспокойства. Человек здесь таков, каким он видится глазами других, не имея автономной сущности: «Ну посмотри, посмотри на себя внимательно, вот, например, так, как смотришь теперь на меня...» (V, 18). В ситуации сватовства, то есть выбора и оценки жениха / невесты, значение чужого взгляда становится решающим, недаром сцена смотрин была ядром комедии в ее первой редакции («Женихи»). Это внешнее видение в оптике комедии является механистическим и расчленённым, человек им схватывается как сумма отдельных деталей, что нашло свое воплощение в хрестоматийном рецепте Агафьи Тихоновны:

Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазарыча, да, пожалуй, прибавить к этому еще дородности Ивана Павловича — я бы тогда тотчас же решилась (V, 37).

Более того, заместителем человека легко становится его отдельное свойство (знание французского языка, полнота) или приданое в виде дома. Он первым фигурирует в списке достоинств невесты и для Яичницы, в частности, полностью объясняет цель и смысл женитьбы. Причем дом в пьесе совершенно не представляется будущим семейным пространством, как в «Вечерах», а фигурирует в качестве самоценного материального имущества:

А приданое: **каменный дом** в Московской части, о двух елтажах, уж такой привычный, что истинно удовольствие. Один лабазник платит семьсот за лавочку. Пивной погреб тоже большое общество привлекает. **Два деревянных хлигеря** — один хлигерь совсем деревянный, другой на каменном фундаменте, каждый рублев по четыреста приносит доходу (V, 12).

В условиях атомизированного восприятия, выхватывающего частные детали, составить достоверное представление о предмете затруднительно.

Повторяющаяся ситуация пьесы, подглядывание в замочную скважину, выразительно передает как желание героев увидеть объект в истинном виде и собственными глазами, так и невозможность сколько-нибудь внятного знания<sup>241</sup>. Агафья Тихоновна успевает заметить только толщину одного из женихов («*Дуняшка бежит в сени и **отворяет дверь**. Слышны голоса: «Дома?» — «Дома, пожалуйста в комнату». Все с любопытством стараются рассмотреть в замочную скважину*). Агафья Тихоновна (*вскрикивает*). Ах, какой толстый!»; V, 25), а Кочкарев вообще не может что-либо рассмотреть («*(продолжая смотреть)*. Да ничего не видно, господа. И распознать нельзя, что такое белеет, женщина или подушка. (*Все, однакож, обступают дверь и продираются взглянуть*)»; V, 30).

Недостоверность усиливается еще и обстановкой торга, в которой усилиями свахи превращается выбор невесты / жениха. Каждая из сторон завышает привлекательность своего «товара», предлагая собственную интерпретацию. Это касается и дома, главного приданого: сваха хвалит его «прибыточность», а женихи приходят произвести самостоятельный смотр:

А, однакож, рассмотреть еще раз роспись. (*Читает*). «**Каменный двухэтажный дом**» ... (*Подымает глаза вверх и обсматривает комнату*). Есть! (*Продолжает читать*). «**Флигеля два**: флигель на каменном фундаменте, флигель деревянный» ... Ну, деревянный плоховат. <...> Впрочем, нужно всё это поверить на деле. Теперь, пожалуй, обещают и **дома**, и экипажи, а как женишься — только и найдешь, что пуховики да перины (V, 25-26).

Готовностью к обману при «продаже» с успехом пользуется Кочкарев, внушая соперникам, что невеста лишена приписанных ей достоинств<sup>242</sup>. Он дезавуирует и привлекательность дома, который на глазах зрителя подвергается деструкции – материальной и финансовой:

Кочкарев. Да ведь за ней ничего нет.

Яичница. Как так, а **каменный дом**?

<sup>241</sup> О роли алогизма в семантике пьесы в целом см: Бушueva М.С. «Женитьба» Н. Гоголя и абсурд. М., 1998.

<sup>242</sup> Этот ход сближает «незаинтересованного» обманщика Кочкарева с профессиональным манипулятором Утешительным из «Игроков» и углубляет интригу пьесы, см.: Падерина Е.Г. О жанровом мышлении Гоголя-комедиографа // Н.В. Гоголь и русская литература: Девятые Гоголевские чтения. М.: АНО «Фестпартнер», 2010. С. 271–278.

Кочкарев. Да ведь только слава, что каменный, а знали бы вы, как он выстроен; **стены ведь выведены в один кирпич**, а в середине всякая дрянь — мусор, щепки, стружки.

Яичница. Что вы?

Кочкарев. Разумеется. Будто не знаете, как теперь строятся **дома**? Лишь бы только в ломбард заложить.

Яичница. Однакож ведь **дом не заложен**.

Кочкарев. А кто вам сказал? Вот в том-то и дело, не только **заложен**, да за два года еще **проценты не выплачены**. Да в сенате есть еще брат, который тоже запускает глаза **на дом**; сутяги такого свет не производил: с родной матери последнюю юбку снял, безбожник (V, 42).

Причем сваха не может ни подтвердить, ни опровергнуть измышлений Кочкарева («А не знаю, не я строила. Может быть, нужно было в один кирпич, оттого так и построили»; V, 43), что оставляет только догадываться, каков дом на самом деле.

Разрушительная смысловая неопределенность распространяется со сферы семьи и дома на саму структуру пространства. Устоявшийся неподвижный быт жениха и невесты, где всё находится на своих местах, даже если со сторонней точки зрения это неряшливо («Вон невычищенный сапог стоит, вон лоханка для умывания, вон целая куча табаку на столе, и ты вот сам лежишь, как байбак, весь день на боку»; V, 16), сменяется непрерывной суетой с хаотическим перемещением предметов («*Схватывает всё, что ни есть на столе, и бежит по комнате*»). Да салфетка-то, салфетка на столе совсем черная. <...> Скорее чистую салфетку! (*Стаскивает салфетку и мечется по комнате*)»; V, 24), переодеваниями, переездами и, главное, вторжением большого количества гостей. В доме Агафьи Тихоновны постоянно отворяются и затворяются двери, сени полны посетителей, которые позволяют себе бесцеремонно подглядывать за переодеванием невесты, и сама комната, слу-

жащая местом действия, превращается в лиминальную зону: в ней должен совершиться переход героев из одного статуса в другой<sup>243</sup>.

Это изменение коснется и пространства, которое приобретет нового хозяина и трансформируется из интимно-индивидуального в семейно-публичное: «И так вот, наконец, ожидает меня перемена состояния! Возьмут меня, поведут в церковь... потом **оставят одну с мужчиною** – уф! Дрожь так меня и пробирает» (V, 55). Женитьба может быть чревата и буквальной перестройкой, что с ходу начинает планировать Жевакин: «<...> с эдакою прелюбезною девицею, с ее обхожденьями, можно прожить и без приданого. **Небольшая комнатка** (*размахивает примерно руками*)... Эдак здесь маленькая **прихожая**, небольшая **ширмочка**, или какая-нибудь в роде эдакой **перегородки...**» (V, 45-46).

Лиминальность и трансформность пространства не отменяет, однако, значимости мотивов селекции, связанных с дверью и окном. Итогом сватовства должен стать взаимный выбор жениха и невесты, в свете которого остальные претенденты лишаются доступа в дом<sup>244</sup>. В пьесе это происходит с очевидным нарушением ритуала, с очернением свахи, с обманом Кочкаревым женихов и Агафьи Тихоновны и итоговым скандалом. Ее выкрик «Пошли вон!..» (V, 41) и отказ от дома воспринимается как немотивированный и при этом окончательный, оставляющий неудачливых женихов в недоумении: «Ей богу, уму непонятно! Сначала, кажись, повезло ... Видно, приходится поворотить назад оглобли. А жаль, право жаль. (*Уходит*)» (V, 49). Однако таким же немотивированным представляется и выбор невестой Подколесина, не предпринявшего никаких самостоятельных шагов к тому и даже не смогшего объяснить перед Агафьей Тихоновной. Власть ритуала, даже внутренне десемантизированного, превращается для героя в алогичную игру судьбы, открывающей одни двери и закрывающей другие.

<sup>243</sup> К.М. Захаров в этом плане обоснованно выделяет в пьесе сказочные мотивы: *Захаров К.М. Мотивы игры в драматургии Гоголя (раздел «Игра и сказка “Женитьбы”»)*.

<sup>244</sup> См. о семантике выбора в обрядовой структуре сватовства: *Гура А.В., Узенева Е.С. Сватовство // Славянские древности. М., 2009. Т. 4. С. 560-564.*

В роли жениха Подколесин лишается доступа к внешнему пространству и оказывается заперт в доме, чьи двери контролируются чужими людьми:

Уж вот даже и теперь назад никак нельзя попятиться: чрез минуту и под венец; уйти даже нельзя — там уж и карета, и всё стоит в готовности. А будто в самом деле нельзя **уйти**? Как же, натурально нельзя: там **в дверях** и везде стоят люди; ну, спросят: зачем? Нельзя, нет (V, 59).

Однако смещенность пространственной структуры и абсурдность антиритуала делают вполне естественным использование нерегламентированного хода в дом, которым является окно:

А вот **окно открыто**; что, если бы **в окно**? Нет, нельзя; как же, и неприлично, да и высоко. (*Подходит к окну*). Ну, еще не так высоко, только один фундамент, да и тот низенький. <...> А что, если бы попробовать — а? Попробовать, что ли? (*Становится на окно и, сказавши: «Господи, благослови!», соскакивает на улицу; за сценой кряхтит и охает*) (V, 59).

Этот прыжок окончательно дискредитирует домашне-семейную семантику, воплощая в то же время отказ героя от своего «лица» и возвращение в миражную пустоту: «Еще если бы **в двери** выбежал – ино дело, а уж коли жених да шмыгнул **в окно** – уж тут, просто мое почтение!» (V, 61).

### 3.1.3. Сюжет обманного проникновения и отчужденное пространство жилища в «Игроках»

«Игроки», знаменуя завершение домашнего «сюжета» в драматургии Гоголя, находятся в мотивной сфере дороги. Их герои, Ихарев или Утешительный со своей компанией, непрерывно путешествуют, ища новых жертв для шулерских махинаций. Даже слуга Гаврюшка так сжился с образом жизни хозяина, что с восторгом описывает прелести походного быта: «Как подумаешь, что за житье господам на свете! куда хошь катай! В Смоленске наскучило, поехал в Рязань, не захотел в Рязани – в Казань. В Казань не захотел, валяй под самый Ярослав» (V, 68). Родной дом и отцовское поместье то ли в Смоленской, то ли в Калужской губернии Ихареву представляется скуч-

ной и бессмысленной провинцией, где все заботы только о хозяйстве. Жить в нем – значит попусту убивать время:

Воображаю, хорош бы я был, если бы **сидел в деревне** да возился с старостами да мужиками, собирая по три тысячи ежегодного дохода. А образование-то разве пустая вещь? Невежество-то, которое приобретешь в деревне, ведь его ножом после не обскоблишь. А время-то на что было бы утрачено? На толки с старостой, с мужиком... (V, 97-98).

Знаменательно, что не только мысли о семье, но даже о какой-либо оседлости не присутствуют в образе будущего, о котором мечтает герой, если достигнет вожделенного богатства. Состоятельный человек, по Ихареву, только и делает, что осматривает примечательные места, обедает в знаменитых заведениях или гуляет:

Захочу **поехать** в Петербург – поеду и в Петербург. Посмотрю театр, монетный двор, **пройду** мимо дворца, по Аглицкой набережной, в Летнем саду. **Поеду** в Москву, пообедаю у Яра (V, 98).

Переезды с места на место – это не только способ существования героев «Игроков», но и их человеческая суть, многоликая, контекстуальная и трансформная<sup>245</sup>. Каждый следующий город подразумевает быстрое заведение знакомств, разведку обстановки и приспособление к местным условиям. Ихарев этот набор действий производит едва ли не рефлексивно, моментально узнав о постояльцах гостиницы, зазвав их в свою комнату и приготовив угощения, а заодно и стол для карточной игры. То же самое, впрочем, проделывают и Швохнев с Кругелем. Чтобы достичь шулерского успеха, герою нужно быть актером, менять личины и тонко подстраиваться под психологию «партнера». Прием театра в театре, двойной игры, ведущейся Ихаревым и компанией Утешительного, придает этой актерской многоликости виртуоз-

<sup>245</sup> Она в определенном плане генетически восходит к типу героя-плута, непрерывно путешествующего и мимикрирующего, см: *Гипциус В.В.* Гоголь. Л., 1924. С. 107; *Парфенов А.Т.* Гоголь и барокко: «Игроки» // *Arbor mundi*. Мировое древо. Вып. 4. М., 1996. С. 142-159; *Падерина Е.Г.* К творческой истории «Игроков» Гоголя: история текста и поэтика. М.: ИМЛИ РАН, 2009 (раздел «Интрига: литературные источники и параллели»).

ный и едва ли не субстанциональный характер: отделить одну роль от другой необыкновенно трудно, они срастаются с подлинным лицом<sup>246</sup>.

Локусом этой игры не даром становится «комната в городском трактире», помещение для кратковременной остановки, где быстро завязываются и заканчиваются связи и где, не имея сколько-нибудь развернутой и достоверной предыстории, можно создать любой образ. Более того, гость, пользуясь прикрытием анонимности, имеет возможность моделировать необходимые ситуации. Анекдоты, рассказываемые Утешительным, наглядно показывают, что такой пришелец несет опасность для хозяев, любой его след, любой предмет, оставленный чужаком, предвещает обман и разорение:

Не знаю, знаете ли вы, есть помещик Аркадий Андреевич Дергунов, богатейший человек. Игру ведет отличную, честности беспримерной, к поползновенью, понимаете, никаких путей <...>. Как приступить к делу? – просто нет возможности. Наконец, придумали. В одно утро **пролетает мимо самого двора** тройка. На телеге сидят молодцы. <...> Ротозеют, смеются и замечают, что из телеги что-то выпало, подбегают, видят – чемодан. <...> Развязали чемодан – видят: белье, кое-какое платье, двести рублей денег и дюжин сорок карт. Ну, натурально, от денег не захотели отказаться, карты пошли на барские столы, и на другой же день ввечеру все, и хозяин и гости, остались без копейки в кармане, и кончился банк (V, 75).

В сущности, так же поступил Ихарев, вручив трактирному слуге колоды крапленых карт для будущей игры с новыми знакомыми. Этот сюжет обманного пересечения границы определяет пространственную семиотику пьесы: любой элемент здесь имеет иной смысл, чем представляется, локализация и статус героя ложны, и каждое проникновение извне углубляет деградацию. Как только Ихарев открывает дверь для гостей и отказывается от пространственной суверенности, он становится беззащитен. Но не открыть ее герой тоже не в силах, поскольку пребывание на людях определяет саму его личность.

<sup>246</sup> См. об игровой стихии пьесы: *Манн Ю.В.* О понятии игры как художественном образе // Манн Ю.В. Дialectика художественного образа. М., 1987. С. С. 209–236; *Купрянова Е.Н.* Гоголь-комедиограф // Русская литература. 1990. № 1. С. 6–33; *Падерина Е.Г.* О жанровой специфике пьесы Н.В. Гоголя «Игроки» // Лесной вестник. Спец. выпуск гум. ф-та МГУЛ. 2002. № 3 (23). С. 134–143.

Страсть к общению, свойственную всем персонажам пьесы, преувеличенно воспевают Утешительный. Вопрос, кому принадлежит человек, себе или другим, то есть имеет ли он личное пространство или нет, для него совершенно очевиден:

Утешительный. <...> Не могу, не могу часу побыть без дружеского общества.

Всё, что ни есть на душе, готов рассказать каждому. <...>

Кругель. Ну, признаюсь, это для меня непонятно. Быть откровенно со всяким. – Дружба это другое дело.

Утешительный. Так, но человек принадлежит обществу.

Кругель. Принадлежит, но не весь. <...>

Утешительный (*горячась*). Нет, я докажу. Это обязанность... Это, это, это... это долг! это, это, это... (V, 70)

В структуре «Игроков» заложником подобного императива является Ихарев: все остальные герои периодически уходят со сцены, возвращаясь в зону индивидуального, закрытого для других пространства, но он, за кратким исключением 5 и 6 явлений, непрерывно находится на всеобщем обозрении. Для окружающих он абсолютно прозрачен, его мотивы, шаблоны поведения, замыслы – и дверь его комнаты – открыты, даже сердцевину своего существования, трепетно хранимую шкатулку с Аделаидой Ивановной («Ихарев (*один, отпирает шкатулку, всю наполненную карточными колодами*). <...> (*Услышав шум, поспешно закрывает шкатулку*)»; V, 66), воплощением сокровенности, Ихарев, хвастая своим искусством, демонстрирует компании случайных знакомцев<sup>247</sup>.

Между тем пространство Утешительного и компании недоступно, и составить о нем адекватное представление затруднительно<sup>248</sup>, хотя, судя по многочисленности привлеченных к мошенничеству персонажей, ими занята едва ли не вся гостиница. Все, что они говорят о себе, недостоверно и рисует

<sup>247</sup> О роли этого образа см: Падерина Е.Г. Пиковая дама и Аделаида Ивановна (Пушкинский мотив в «Игроках» Гоголя) // Актуальные проблемы изучения творчества А.С. Пушкина. Новосибирск, 2000. С. 110-136.

<sup>248</sup> Как замечает А.Т. Парфенов, «при всей правдоподобности, приданной Гоголем Утешительному, он больше сходен с бесом и принадлежит к “невидимому” миру больше, чем к “видимому”. Истинная его натура должна раскрываться за пределами сцены, и мы можем судить лишь о его неестественной проворности» (Парфенов А.Т. Гоголь и барокко: «Игроки». С. 157).

иллюзорную картину связей и отношений, в том числе в описании трактира, города и окружающих поместий<sup>249</sup>. Эти локусы лишь притворяются домашними или стремящимися к домашней обжитости:

Утешительный. <...> (*Кругелю*). Помнишь, почтеннейший, как я приехал сюда; один-одинёшенек. Вообразите: знакомых никого. <...> Словом, скука смертная. Вдруг судьба послала вот его, а потом случай свел с ним... (V, 70)

Настоящим гимном семейному покою, не имеющему сравнения с дорожным дружеством гостиницы, становится картина деревенской помещичьей жизни в устах Глова-старшего:

Нет для человека лучшего назначения, как семейная жизнь, в домашнем кругу. <...> Ведь вот я, поверите ли, минуты не дождусь, чтобы увидеть своих, ей богу! Как вообразу: дочь кинется на шею: «Папаш ты мой, милый папаш!» сын опять приехал из гимназии... полгода не видал... (V, 82)

Свой вклад в семейно-домашнюю идиллию вносит даже Псой Стахич Замухрышкин: «Слава богу. Бог наградил. Двое сыновей уж в уездное училище ходят. Два других поменьше. Один бегаёт пока в рубашонке, а другой на карачках ползает» (V, 94).

Аура дружественности убаюкивает и отводит внимание Ихарева, скрывая подлинный контраст между его пространством и пространством мошенников: герою кажется, что границы его комнаты пересекают приятные или нужные люди, в то время как на деле он не контролирует свой локус, а приход и уход каждого нового лица срежиссирован и все более усиливает опасность. Когда в итоге пелена спадает с глаз обманутого, восстановить суверенность пространства уже невозможно, оно отчуждено от своего «хозяина», даже Глов-младший успешнее манипулирует дверью в комнату, чем обессиленный Ихарев:

Ихарев <...> (*В изнеможении упадает на стул. Глов между тем убегаёт*). Но только какой дьявольский обман!

<sup>249</sup> Анализируя «Игроков» как репрезентант художественного метода Гоголя, Ю.М. Лотман справедливо констатировал нецеленаправленный характер этого искажения: «Не гоголевские герои обманывают тех, кто становится их жертвами – обман лежит в основе самой окружающей их действительности» (*Лотман Ю.М. О «реализме» Гоголя // Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб., 2005. С. 706*).

Глов (*выглядывая в дверь*). Утешься! Ведь тебе еще с полугоря! У тебя есть Аделаида Ивановна! (*Исчезает*).

Ихарев (*в ярости*). Чорт побери Аделаиду Ивановну! (*Схватывает Аделаиду Ивановну и швыряет ее в дверь. Дамы и двойки летят на пол*) (V, 100).

Разбивание о дверь сокровенной колоды, олицетворения личностного мира героя, – финальный жест бессилия, запоздалого гнева на предавшие хранительные барьеры. Окна и двери превращаются уже не в обозначения личных границ, а в маркеры условных пределов действия социальных масок, миражных и лишенных онтологической основы. Их негативная семантика абсолютизируется до инфернальной иллюзии, «дьявольского обмана», параллелизм которому составляет в ином плане пороговая семантика «петербургских повестей».

### **3.2. Функции пороговых элементов в петербургских повестях: социальное структурирование и его мистические проекции**

Провинциальный мир гоголевской драматургии необходимо воспринимать на фоне столицы, из которой приезжает Хлестаков и подлинный ре-визор и о которой думает то со страхом, то с вожделением городничий, где мечтает прогуляться Ихарев<sup>250</sup>. Уже в их презентации Петербург предстает пространством неоднородным: дворцы, набережные, сады, жилища вельмож, где даются балы и в прихожей толкуются просители, здесь соседствуют с департаментами и канцеляриями, а то и с убогой комнаткой в доходном доме («Как взбежишь по лестнице к себе на четвертый этаж, скажешь только кухарке: „На, Маврушка, шинель“...»; IV, 49).

Контрасты большого города определяют домашнюю семантику «петербургских» повестей, в рамках которой дверь и окно маркируют социальные и экзистенциальные разделения. Сам дом в них перестает быть отдельным пространственным объектом, самодостаточным локусом, где соверша-

<sup>250</sup> См. о петербургских проекциях в драматургии и «Мертвых душах»: Маркович В.М. Петербургские повести Н.В. Гоголя. Л.: Художественная литература, 1989. С. 159-196.

ются главные события. Напротив, сюжеты повестей как правило завязываются на проспектах и площадях, около дверей лавок, в многолюдном и открытом пространстве, а герои вынуждены посещать разные места, переходя из квартиры в департамент, из собора в редакцию газеты, из мастерской на аукцион. В подобном членении городского пространства можно увидеть черты барочной мозаичности, когда перед взглядом писателя открываются крыши и стены домов и воочию предстает пестрая изнанка жизни, как перед глазами студента из Дерпта («Фонарь умирал»), заглянувшего в щель ставни и увидевшего странную картину – фрагмент какой-то семейной драмы:

Наконец, подходя к Большому проспекту, особенно остановил внимание на одном доме. Тонкая **щель в ставне**, светившаяся огненной чертою, невольно привлекала и заманила заглянуть. Прильнув **к ставне** и приставив глаз к тому месту, где **щель** была пошире, и задумался (III, 330).

О природе петербургского хронотопа в гоголевских повестях писали много. Ю.М. Лотман выделял в нем три взаимодействующих плана: реально-бытовой, раздробленный и заполненный статичными вещами, бюрократический, континуальный и фиктивный, и план космических природных сил, открытый и враждебный человеку<sup>251</sup>. О.Г. Дилакторская и В.М. Маркович, развивая наблюдения В.Н. Топорова, акцентировали внимание на мифогенной природе петербургского пространства, густо насыщенного приметами эсхатологии, исторической и природной<sup>252</sup>. М.Я. Вайскопф интерпретировал имперский центр как «сатанинский» или «болотный город», воплощение распавшегося на части пространства и разбухшей вещественности<sup>253</sup>. А.И. Ива­ницкий рассмотрел «антимир» столицы в аспекте взаимодействия хтонической и социально-антропологической мотивики<sup>254</sup>. В.Ш. Кривонос проанализировал символическую топографию гоголевского Петербурга (центр и ок-

<sup>251</sup> Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя. С. 649-651.

<sup>252</sup> Дилакторская О.Г. Фантастическое в «Петербургских повестях» Н.В. Гоголя. Владивосток, 1986; Маркович В.М. Петербургские повести Н.В. Гоголя.

<sup>253</sup> Вайскопф М.Я. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. С. 299-363.

<sup>254</sup> Ива­ницкий А.И. Гоголь. Морфология земли и власти. М., 2000. С. 136-142.

раина), представляющего концентрированным воплощением социального и онтологического космоса<sup>255</sup>.

В большинстве работ исследователи обращаются и к домашней семантике повестей, что определяется градостроительной функцией дома, основной единицы городского пространства, по отношению к которой другие элементы – улицы, проспекты или площади – являются маркированными. Так, Ю.В. Манн справедливо констатировал применительно к гоголевским безлюдным площадям, что «пустынность <...> площади отражает как бы еще незавершенность, неоформленность города, застрявшего где-то на полпути от девственного пространства к мегаполису»<sup>256</sup>. Между тем внутренняя структура домашнего локуса и система его взаимодействия с окружающими объектами, то есть то, что определяет семантику двери и окна как пороговых элементов, пока достаивались лишь отдельных замечаний.

Прежде всего стоит отметить резко возросшую в повестях частотность упоминаний двери и окна, порядка 20-25 в каждой, что отражает повышенную концентрацию границ в петербургском пространстве. Большой город подразумевает многочисленность и разнообразие зданий, представляющих в гоголевском повествовании то единой цельной массой, то дробностью отдельных локусов.

В первом случае дома открываются фасадами и не предполагают проникновения в свое монолитное пространство, герои повестей вынуждены наблюдать их извне как часть изменчивой городской панорамы – во время дождя («Движущаяся сеть дождя задернула почти совершенно всё, что прежде видел глаз, и только одни передние **дома** мелькали будто сквозь тонкий газ»; III, 331), ночью («<...> когда ночь сгущенною массою наляжет на него и отделяет белые и палевые **стены домов**, когда весь город превратится в гром и блеск»; III, 46), вечером («Красный свет вечерней зари оставался еще на половине неба; еще **дома**, обращенные к той стороне, чуть озарялись ее теп-

<sup>255</sup> *Кривонос В.Ш.* Повести Гоголя: пространство смысла. С. 242-258.

<sup>256</sup> *Манн Ю.В.* Творчество Гоголя: смысл и форма. С. 496 (Статья «Смысловое пространство гоголевского города»).

лым светом; а между-тем уже холодное синеватое сиянье месяца становилось сильнее»; III, 83). Здесь границей дома является стена – непроходимый и глухой барьер, жестко разделяющий допущенных или не допущенных во внутреннее пространство. Подобные описания сопровождают, как правило, ситуацию одиночества, затерянности героя в мире столицы<sup>257</sup>.

В петербургских повестях впервые появляется у Гоголя тип персонажа-прохожего, не связанного прочно с родовой жизнью деревни или с фамильярной средой провинциального городка. Он фланирует или украдкой пробирается по улицам, схватывая взглядом примечательные эпизоды, не будучи их непосредственным участником<sup>258</sup>. Антитеза внутреннего и внешнего, наблюдаемого и сущностного отчетливее всего заявлена в финале «Невского проспекта», где и герои, и повествователь являются пресловутыми прохожими в месте «всеобщей коммуникации Петербурга». Доступная их восприятию оболочка не более чем фикция, морок, касается ли это примечательности храмовой архитектуры или сюжета флирта через окно<sup>259</sup>:

Вы воображаете, что эти два толстяка, остановившиеся перед **строящеюся церковью**, судят об архитектуре ее? – Совсем нет: они говорят о том, как странно сели две вороны одна против другой. Вы думаете, что этот энтузиаст, размахивающий руками, говорит о том, как жена его бросила **из окна** шариком в незнакомого ему вовсе офицера? – Ничуть не бывало: он доказывает, в чем состояла главная ошибка Лафайета (III, 45-46).

Реакцией на отчужденность и обманчивость города становится желание насильственно проникнуть внутрь, во что бы то ни стало прикоснуться к изнанке, скрываемой монолитными фасадами зданий. Персонажи повестей, начиная с отрывка «Фонарь умирал», пытаются сделать это, заглядывая в чужие окна или двери и наталкиваясь на сцены иного, недоступного им или не-

<sup>257</sup> См. о биографическом контексте данного экзистенциального комплекса: *Киселев В.С.* Итальянский период жизни Гоголя: парадоксы безместности // *Образы Италии в русской словесности.* Томск: Изд-во Том. ун-та, 2011. С. 160-181.

<sup>258</sup> См. о развитии этого образа у Ф.М. Достоевского: *Николаева Е.Г.* Тип петербургского мечтателя в повести Ф.М. Достоевского «Белые ночи» // *Вестник Удмуртского университета.* Серия: История и филология. 2008. № 5-1. С. 39-46.

<sup>259</sup> См. семантике фикции в повести: *Фаустов А.А.* Мечта и истина в «Невском проспекте» // *Филологические записки.* 2002. № 18. С. 26-39.

привычного уклада. В свою очередь и дома своими окнами или освещенными дверями устремляются на них, как горящие глаза города, завораживающие и угрожающие:

Он даже не заметил, как вдруг возвысился перед ним четырехэтажный **дом**, все **четыре ряда окон, светившиеся огнем**, глянули на него разом и перилы у подъезда противопоставили ему железный толчек свой (III, 19).

Впрочем окна / двери могут быть и закрыты, уподобляясь стенам и демонстрируя равнодушие к случайному прохожему, стремление защитить свою укромную жизнь: «<...> пошли деревянные **домы, заборы**; нигде ни души; сверкал только один снег по улицам, да печально чернели с **закрытыми ставнями** заснувшие низенькие **лачужки**» (III, 161). Моменты, когда герою кажется, что дома приглашают к коммуникации, что освещенный вход их гостеприимно распахнут для посетителей, очень редки и всегда оборачиваются разочарованием, как в сцене накануне ограбления Акакия Акакиевича:

Кое-какие мелочные **лавчонки**, эти бессменные клубы дворовых и всяких людей, были **отперты**, другие же, которые были **заперты**, показывали однакож длинную струю света во всю **дверную щель**, означавшую, что они не лишены еще общества и, вероятно, дворовые служанки или слуги еще доканчивают свои толки и разговоры <...> (III, 160).

Желание проникнуть в чужое пространство, узнать, что оно собой представляет на самом деле, и, тем самым, преодолеть свою «безместность» определило сюжет «Записок сумасшедшего», который начинается с флирования по улице и случайно подслушанного разговора собак. Поприщин-прохожий моментально превращается в одержимого страстью подглядывания вуайериста и бросается в погоню<sup>260</sup>:

Перешли в Гороховую, поворотили в Мещанскую, оттуда в Столярную, наконец, к Кокушкину мосту и остановились перед **большим домом**. Этот **дом** я знаю, сказал я сам в себе. Это **дом Зверкова**. <...> Дамы взошли в пятый этаж. Хорошо, подумал я: теперь не пойду, а **замечу место** и при первом случае не премину

<sup>260</sup> См. анализ мотива подглядывания в контексте психологических патологий Поприщина: *Ермаков И.Д.* Психоанализ литературы. Пушкин. Гоголь. Достоевский. М.: Новое литературное обозрение, 1999. С. 296-319.

воспользоваться (III, 195-196).

И в дальнейшем это желание не покидает героя, заставляя следить за дверью подъезда и с вожделением воображать, что находится за запретными для него пределами начальственных покоев – все ближе и ближе к их интимному средоточию:

Вечеру, закутавшись в шинель, ходил **к подъезду** ее пр-ва и поджидал долго, не **выйдет ли** сесть в карету, чтобы посмотреть еще разик, – но нет, **не выходила** (III, 197).

Проходил мимо директорской **квартиры**, но никого не было видно (III, 199).

Для Поприщина проникновение в чужое пространство так и останется мечтой, но в его игре воображения отразилась иная грань гоголевского города – дробность домашних локусов, поражающих резкими противоположностями. В этом повествовательном измерении дома предстают уже поодиночке и описываются изнутри, соответственно типу обитателей. Ю.В. Манн справедливо указал на связь «домашней» поэтики петербургских повестей с приемами романтического натурализма, где «вертикальный разрез дома давал проекцию города со всеми его свойствами: соединяемость, объединенность всех при разъединении и изолированности семей или лиц (на каждом этаже – люди определенного социального уровня); перемещение с одного этажа на другой как эмблема успехов, удач, трагедий – словом, всей жизни»<sup>261</sup>. Образцов подобного последовательного моделирования мы у Гоголя не найдем, даже проект альманаха «Тройчатка», где ему должен был достаться для описания чердак, А.С. Пушкину – гостиная, а В.Ф. Одоевскому – подвал, оказался в итоге нереализованным<sup>262</sup>. Тем не менее связь дома и общественного положения жильца в повестях хорошо ощутима и определяет самосознание героев, замыкающихся в пределах отведенной им пространственной сферы.

<sup>261</sup> Манн Ю.В. Творчество Гоголя: смысл и форма. С. 495.

<sup>262</sup> См. анализ проекта и его спонтанных модификаций: *Генина Н.Е.* «Не дожидайтесь Белкина...»: Нереализованная «тройчатка» А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, В.Ф. Одоевского // Вестник Томского государственного университета. Томск, 2010. № 333. С. 7-9; *Генина Н.Е.* Феномен «Тройчатки» в русской литературе 1830-х годов: А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, В.Ф. Одоевский: Дисс. ... канд. филол. наук. Томск, 2010.

Мир гоголевского Петербурга не предстает перед нами в цельном изображении, но совокупность изображаемых локусов позволяет наметить его важнейшие социальные разделения. При этом границы между стратами, к которым принадлежат герои, фактически непроницаемы, что превращает их дом в раковину, не предполагающую коммуникации за пределами своего слоя, а то и вовсе в герметичное пространство. В «Петербургских записках 1836 года» писатель назовет клановость, профессиональную, национальную, сословную, отличительной приметой столичной жизни:

Сколько в нем разных наций, столько и разных слоев обществ. Эти общества совершенно отделены: аристократы, служащие чиновники, ремесленники, англичане, немцы, купцы – все составляют совершенно отдельные круги, редко сливающиеся между собою, больше живущие, веселящиеся невидимо для других. И каждый из этих классов, если присмотреться ближе, составлен из множества других маленьких кружков, тоже не слитых между собой (VIII, 179-180).

По этому принципу можно легко выделить в петербургских повестях различные типы домов: квартира «значительного лица», жилище среднего или мелкого чиновника, дом мастерового, угол представителя богемы. В каждом из них дверь и окно, маркирующие пространственные границы, сохраняют свои селективные функции, не допуская вторжения не равных по статусу лиц, но при том имеют особенную семантику.

Так, комнаты и углы петербургских обывателей принадлежат коммунальному пространству, скученному, подразумевающему вынужденные контакты и, конечно, чрезвычайно дробному, образцом чему может служить дом Зверкова: «Эка машина! Какого в нем народа не живет: сколько кухарок, сколько поляков! а нашей братьи, чиновников, как собак, один на другом сидит» (III, 196). приметой подобных домов выступает у Гоголя скверный запах, несущийся из кухонь, где готовят дешевую еду, с лестниц, облитых помоями и испражнениями, из окрестных мастерских:

Я терпеть не люблю капусты, запах которой **валит из** всех мелочных **лавок** в Мещанской; к тому же **из-под ворот каждого дома** несет такой ад, что я, заткнув нос, бежал во всю прыть. Да и подлые ремесленники напускают **копоты и**

дыму из своих мастерских такое множество, что человеку благородному решительно невозможно здесь прогуливаться (III, 196).

Вонь и дым, идущие из дверей, помимо ощутимо инфернальной символики, воплощают в себе вынужденное сожительство людей, которые, при всем желании отгородиться от соседа, являются заложниками «ольфакторного терроризма», невозможности не дышать чужими запахами<sup>263</sup>.

Еще один важный штрих к образу комнаты / угла добавляют окна, вернее вид из них, открывающийся петербургскому обывателю с окраин. В литературе 1820-1830-х гг., в частности у А.С. Пушкина, законные картины городской или деревенской жизни служили ярким средством психологически-бытовой характеристики, давая представление о повседневном укладе жизни и интересах героев, как в «Графе Нулине»:

Но скоро как-то развлеклась	Вослед за мокрым петухом.
<b>Перед окном</b> возникшей дракой	Три утки полоскались в луже,
Козла с дворовою собакой	Шла баба через грязный двор
И ею тихо занялась.	Белье повесить на забор,
Кругом мальчишки хохотали.	Погода становилась хуже —
Меж тем печально, <b>под окном</b> ,	Казалось, снег идти хотел...
Индейки с криком выступали	Вдруг колокольчик зазвенел (V, 5).

В петербургских повестях вид из окна менее колоритен и отражает скорее, в духе романтического натурализма, раскол мечты и существенности, в котором существуют персонажи, подобные Пискареву<sup>264</sup>:

Ни к чему не думал он притронуться; глаза его без всякого участия, без всякой жизни, **глядели в окно**, обращенное в двор, где грязный водовоз лил воду, мерзнувшую на воздухе, и козлиный голос разносчика дребезжал: *старого платья продать*. Вседневное и действительное странно поражало его слух (III, 28).

Яркий мир идиллических фантазий художника полностью принадлежит пространству квартиры, пусть бедной, но насыщенного приметам творчества, а

<sup>263</sup> См. о роли запахов у Гоголя, в том числе в петербургских повестях: Хомук Н.В. Ольфакторные мотивы в художественной прозе Гоголя // Н.В. Гоголь и славянский мир (русская и украинская рецепции). Томск, 2007. Вып. 1. С. 187-212; Бычкова А.Ю. Ринология Н.В. Гоголя: типологические аспекты: дисс. ... кандидата филологических наук. Томск, 2014.

<sup>264</sup> См.: Джафарова К.К. Идеалист, романтик и мечтатель в идиллии «Ганц Кюхельгартен» и в повести «Невский проспект» Н.В. Гоголя // Вестник Дагестанского научного центра РАН. 2015. № 58. С. 96-100.

окна выводят в отчужденно-механическую жизнь с ее коловращением одних и тех же убогих забот. В результате даже далекие от романтической экзальтированности герои редко смотрят в повестях за окна своих квартир, не надеясь увидеть что-либо примечательное.

Квартиры в таких домах съемные, поэтому жилец не распоряжается своим пространством полностью и должен обращаться к посредникам, чтобы получить доступ к нему. Хозяйка, дворник или слуга для него – значительные фигуры, хранящие ключи от запертых дверей, а общение с ними разворачивается в отдельные обширные сцены:

С трудом и с отдышкой взобрался он по лестнице, облитой помоями и украшенной следами кошек и собак. На стук его **в дверь** не было никакого ответа: человека не было **дома**. Он прислонился **к окну** и расположился ожидать терпеливо, пока не раздались наконец позади его шаги парня в синей рубашке, его приспешника, натурщика, краскотерщика и выметателя полов, пачкавшего их тут же своими сапогами. Парень назывался Никитою, и проводил всё время **за воротами**, когда барина не было **дома**. Никита долго силился попасть ключем в **замочную дырку**, вовсе незаметную по причине темноты. Наконец **дверь была отперта** (III, 83-84).

Тем самым ритм жизни для героев, время ухода и возвращения домой определяются не только личной волей, но и неписанными договоренностями с другими, и в неурочный час двери могут оказаться закрытыми, как для заповзавшего и ограбленного Акакия Акакиевича, только в исступленном состоянии решившегося на громкий стук:

Старуха, хозяйка квартиры его, услыша страшный **стук в дверь**, поспешно вскочила с постели и с башмаком на одной только ноге побежала **отворять дверь**, придерживая на груди своей, из скромности, рукою рубашку; но, **отворив**, отступила назад, увидя в таком виде Акакия Акакиевича (III, 162).

Бедный жилец, с трудом платящий за квартиру, находится в еще более уязвимом положении, ожидая «стука у врат» и внезапного вторжения, когда хозяин прикажет оставить помещение:

Наконец, у **дверей раздался стук**, заставивший его неприятно очнуться. **Вошел** хозяин с квартальным надзирателем, которого появление для людей мелких, как известно, еще неприятнее, нежели для богатых лиц просителя (III, 93).

Гоголь не преминул нарисовать здесь колоритный портрет хозяина, для которого владение домом как раз и подразумевает регулярное пересечение чужих границ, право допускать и выгонять, трепетно храня ключи и оглядывая свою территорию:

Хозяин небольшого **дома**, в котором жил Чартков, был одно из творений, какими обыкновенно бывают владельцы **домов** где-нибудь в пятнадцатой линии Васильевского Острова, на Петербургской стороне, или в отдаленном углу Коломны <...> Он <...> **ходил по комнате**, поправлял сальный огарок; аккуратно по истечении каждого месяца **наведывался к своим жильцам** за деньгами, **выходил** на улицу с ключем в руке для того, чтобы посмотреть на крышу своего **дома**; **выгонял** несколько раз дворника из его конуры, куда он запрыгивался спать <...> (III, 93).

Подобное чувство зависимости внушает «маленьким людям» желание замкнуться в своем углу и как можно меньше обращать на себя внимание окружающих, чреватое опасным нарушением личных границ («оставьте меня, зачем вы меня обижаете?»)<sup>265</sup>. В максимальной полноте этот тип существования воплотился в Башмачкине, который выходит из дома только на службу или в результате экстраординарного происшествия, но стремлению убежать и спрятаться оказываются подвержены даже вполне, казалось бы, коммуникабельные и состоятельные субъекты вроде Чертокуцкого, забившегося от чужих глаз в коляску в темном сарае («„А, вы здесь!..“ сказал изумившийся генерал. Сказавши это, генерал тут же **захлопнул дверцы, закрыл** опять Чертокуцкого **фартуком** и уехал вместе с господами офицерами»; III, 189). Уход в глухую изоляцию становится конечным выбором таких героев как Пискарев, изначально открытых и контактных, но испытывавших агрессивное вторжение в свое экзистенциальное пространство. Смерть за запертой дверью во-

<sup>265</sup> См. современную интерпретацию этого литературного типа: *Савинков С.В., Фаустов А.А.* Маленький человек: эпизоды биографии // Савинков С.В., Фаустов А.А. Аспекты русской литературной характеристики. М.: Изд-во Кулагиной – Intrada, 2010. С. 159-178.

площает в себе двойной уход – от людей и из жизни, что усугубляется равнодушием окружающих, узнающих о ней спустя много дней:

Он **заперся в свою комнату** и никого **не впускал**, ничего не требовал. Протекли четыре дня, и его **запертая комната** ни разу **не отворялась**; наконец, прошла неделя, и **комната** всё так же была **заперта**. Бросились **к дверям**, начали звать его, но никакого не было ответа; наконец, **выломали дверь** и нашли бездыханный труп его с перерезанным горлом (III, 33).

Жилище мастерского или среднего достатка чиновника, даже если оно находится здесь же в доходном доме, представляет собой иное пространство. Внутренняя сфера такой квартиры, в отличие от почти пустого «угла», плотно обжита и наполнена вещами, в ней несколько комнат, разграниченных дверями, каждая из которых в разной степени доступна для чужих – прихожая, мастерская или кабинет, спальня:

Она взбежала по узенькой темной лестнице и **вошла в дверь**, в которую тоже смело пробрался Пирогов. Он увидел себя в большой **комнате** с черными стенами, с закопченным потолком. Куча железных винтов, слесарных инструментов, блестящих кофейников и подсвечников была на столе; пол был засорен медными и железными опилками. Пирогов тотчас смекнул, что это была **квартира мастерского**. Незнакомка порхнула далее в **боковую дверь**. Он было на минуту задумался, но, следуя русскому правилу, решился итти вперед. Он **вошел в комнату**, вовсе не похожую на первую, убранную очень опрятно, показывавшую, что хозяин был немец (III, 36-37).

Такой дом похож на автономный мир, где царят свои, не предназначенные для всеобщего обозрения законы и отношения<sup>266</sup>, где желание укрыться от других рождается не от невыносимости контактов, но от стремления соблюсти дистанцию («Шиллер любил пить совершенно без свидетелей, с двумя, тремя приятелями, и **запирался** на это время даже от своих работников»; III, 39). В нем дверь открыта, но только для равных по профессии или статусу. Несанкционированное проникновение в него чревато ответными мерами,

<sup>266</sup> В данном случае это усиливается отчуждающим акцентом на национальности хозяина-немца, см.: *Панфилова Е.В.* Образ немца в «Невском проспекте» Н.В. Гоголя // Национальные коды в европейской литературе XIX–XXI веков: Коллективная монография. Нижний Новгород, 2016. С. 154-160.

вплоть до физического наказания, которое претерпел поручик Пирогов. В сценах его прихода в дом Шиллера, акцентируя селективную роль социально-бытовой границы, непременно фигурирует дверь: за ней спасается блондинка («пугливая блондинка хотела **проскользнуть в дверь**»; III, 39), из нее выходит муж («Как вдруг **дверь отворилась** и вошел Шиллер с Гофманом и столяром Кунцом»; III, 43) и в нее с позором изгоняют, в конце концов, неудачливого волокиту.

Для своего круга, однако, дверь из оборонительного сооружения трансформируется в канал общения. Подобную метаморфозу она претерпевает для Башмачкина, впервые замеченного сослуживцами и приглашенного в гости к «живущему на большую ногу» помощнику столоначальника. Новая шинель становится Акакию Акакиевичу проводником между его одиноким пространством и многолюдьем чиновничьей вечеринки, где собрались люди выше него по статусу («На стенах висели всё шинели, да плащи, между которыми некоторые были даже с бобровыми воротниками или с бархатными отворотами»; III, 159)<sup>267</sup>. Дверь воочию воплощает в себе социальный барьер, предполагающий разные типы существования:

За стеной был слышен **шум и говор**, которые вдруг сделались ясными и звонкими, когда **отворилась дверь** и вышел лакей с подносом. <...> Акакий Акакиевич, повесивши сам шинель свою, **вошел в комнату**, и перед ним мелькнули в одно время свечи, чиновники, трубки, столы для карт, и смутно поразили слух его: беглый, со всех сторон подымавшийся разговор и шум передвигаемых стульев (III, 159).

Шум, разговоры, суэта лакеев, карты и застолье – все эти проявления оживленной коммуникации создают для героя слишком разительный контраст, дезориентируют и заставляют вновь вспомнить о спасительной границе. Незаметно уходя с вечеринки, Башмачкин уже не сталкивается с закрытыми

<sup>267</sup> О семиотике одежды в «Шинели», связанной с чиновничьей иерархией см: *Дилакторская О.Г.* Что значит «куница» в «Шинели» Н.В. Гоголя? // *Русская речь.* 1989. № 5. С. 17-31; *Баталова Т.П.* Символика «Шинели» в «петербургских повестях» Н.В. Гоголя // *Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова.* 2011. Т. 17. № 2. С. 123-128.

дверями, но тем не менее испытывает облегчение, оказавшись по иную их сторону:

Чтобы как-нибудь не вздумал удерживать хозяин, он **вышел** потихоньку **из комнаты**, отыскал в передней шинель, которую не без сожаления увидел лежавшею на полу, стряхнул ее, снял с нее всякую пушинку, надел на плеча и **опустился** по лестнице **на улицу** (III, 160).

Еще более значительную роль как маркер интенсивной коммуникации дверь играет в «Портрете». Если вначале Чартков ведет уединенную жизнь и границы его жилища пересекает только слуга да хозяин дома с квартальным надзирателем, то впоследствии знаком его успеха становится непрерывный поток заказчиков. Антитеза открытости и закрытости метафорически воплощает экзистенциальный выбор героя, либо посвящающего себя творчеству и до поры закрывающего свои двери для других («Теперь я обеспечен по крайней мере на три года, могу **запереться в комнату**, работать. На краски теперь у меня есть; на обед, на чай, на содержанье, на квартиру есть; **мешать и надоедать мне теперь никто не станет**»; III, 96-97), либо начинающего работать на светскую популярность и открывающего для многочисленных посетителей двери нового роскошного жилища («Все вещи <...> были в тот же вечер перевезены на великолепную **квартиру**. Он <...> расхаживал по великолепным **комнатам**, беспрестанно поглядывая в зеркала»; III, 98)<sup>268</sup>. Его пространство изначально мыслится героем как предназначенное для стечения людей, как притягательный центр коммуникации:

Он начал ходить скоро **по комнате**, <...> представляя поминутно, как он будет **принимать посетителей и посетительниц** <...>. На другой день раздался колокольчик у **дверей** его; он побежал **отворять**, **вошла** дама, предводимая лакеем в ливрейной шинели на меху, и вместе с дамой **вошла** молоденькая 18-летняя девочка, дочь ее. (III, 99).

<sup>268</sup> См. о литературном контексте данного выбора: *Манн Ю.В. Художник и «ужасная действительность»* (О двух редакциях повести «Портрет») // Манн Ю.В. Творчество Гоголя: смысл и форма. С. 361-372; *Денисов В.Д. Герой-художник в повестях Н. В. Гоголя «Портрет» и «Невский проспект»* (1835) и в романтической повести о художнике 1830-х годов // Ученые записки Российского государственного гидрометеорологического университета. 2011. № 22. С. 228-242.

Так в итоге и произошло, за первым визитом последовали другие, означенные непрерывным звуком звонка и превратившиеся в сплошной поток: «И художник вдруг был осажден работами. Казалось, весь город хотел у него писаться. **У дверей** поминутно раздавался **звонок**» (III, 105-106).

Гостеприимно распахнутая дверь роскошной квартиры является для героев мерилom успешности, знаком допущенности в более высокий круг общества, что еще недавно Чартков мог только воображать: «До сих пор он глядел на подобные существа как на что-то **недоступное** <...>. И вдруг теперь одно из этих существ **вошло к нему в комнату**; он пишет портрет, **приглашен на обед** в аристократический **дом**» (III, 102). Для других, впрочем, границы остаются незыблемыми, подталкивая на неосторожные фантазии о том, что может находиться за закрытыми дверями «значительного лица». Для Поприщина, не допускаемого дальше кабинета директора, стремление проникнуть внутрь превращается в настоящую манию, смакующую пикантные воображаемые детали:

Хотелось бы мне заглянуть **в гостиную**, куда видишь только иногда **отворенную дверь**, за гостиную еще в одну **комнату**. Эх, какое богатое убранство! Какие зеркала и фарфоры. Хотелось бы заглянуть туда, **на ту половину**, где её пр-во, вот куда хотелось бы мне! **в будуар** <...>. Хотелось бы заглянуть **в спальню**... (III, 199-200).

Нерушимость этих границ призваны хранить специальные институты, устанавливающие порядок доступа нижестоящих к вышестоящим. Во всей полноте такая система дистанций реализуется в канцеляриях и департаментах, в бюрократическом «фиктивном» (Ю.М. Лотман) пространстве, строго разделенном на страты. Здесь обособление от подчиненных и установление ритуала приема служит инструментом социального самоутверждения, доходящего в гоголевском мире до абсурда:

Говорят даже, какой-то титулярный советник, когда сделали его правителем какой-то отдельной небольшой канцелярии, тотчас же **отгородил себе особенную комнату**, назвавши ее „комнатой присутствия“ и **поставил у дверей** каких-то капельдинеров с красными воротниками, в галунах, которые **брались за ручку**

**дверей и отворяли ее** всякому приходившему, хотя в „комнате присутствия“ насилию мог уставиться обыкновенный письменный стол (III, 164).

Принцип иерархического дистанцирования, однако, проецируется и на организацию бытового пространства, становясь для столицы универсальным. Жестокою властью барьеров испытал на себе несчастный Башмачкин, вынужденный робко топтаться на пороге вначале квартального надзирателя, а потом, желая перепрыгнуть через ступени чиновничье-полицейской иерархии, в приемной «значительного лица», установившего длинную цепочку посредников в общении с посетителями:

Впрочем он старался усилить значительность многими другими средствами, именно: <...> чтобы к нему **являться прямо** никто не смел, а чтоб шло всё порядком строжайшим: коллежский регистратор докладывал бы губернскому секретарю, губернский секретарь – титулярному, или какому приходилось другому, и чтобы уже таким образом доходило дело до него (III, 164).

Отсутствие прямого хода к представителю высшей власти, замкнуто существующему в своем мире, создает для героя ситуацию блуждания в лабиринте, предвестие сюжетов Ф. Кафки<sup>269</sup>. Осмелившись, наконец, после долгого ожидания («велел он чиновнику подождать, чтобы показать приятелю, <...> сколько времени чиновники **дожидаются у него в передней**»; III, 166), войти в кабинет, Башмачкин нарушает «регламент», отбрасывает как ненужную цепочку посредников («секретари того... ненадежный народ ...»; III, 166) и, тем самым, оказывается злостным нарушителем, едва ли не бунтовщиком, достойным самого жестокого распекания.

Между тем, представители власти, обычно в виде квартального надзирателя, имеют вполне свободный доступ к любому жилищу. Для них границы чужого дома или квартиры всегда открыты, причем не только благодаря их официальному положению, но и из-за трансцендентной экстерриториальности. В петербургских повестях, что корреспондирует с поэтикой «Ревизора», полицейский или квартальный является воплощением как земной, так и

<sup>269</sup> См: *Манн Ю.В.* Встреча в лабиринте (Франц Кафка и Николай Гоголь) // Манн Ю.В. Творчество Гоголя: смысл и форма. С. 682-704.

сакральной власти, существующей в ином, не требующем локализации измерения пространства. Ему, что демонстрирует развязка «Носа», подчиняется стихия абсурда, он может вернуть воплотившийся в отдельную персону нос его изначальному владельцу<sup>270</sup>:

Не успел Иван уйти в конуру свою, как послышался **в передней** незнакомый голос, произнесший: „Здесь ли живет коллежский ассессор Ковалев?“ — „Войдите. Майор Ковалев здесь“, — сказал Ковалев, вскочивши поспешно и **отворяя дверь. Вошел** полицейский чиновник красивой наружности <...>. „Вы изволили затерять нос свой?“ „Так точно.“ „Он теперь найден“ (III, 66).

Оставаясь вполне бытовым лицом, уже выйдя за дверь Ковалева «увещающим по зубам одного глупого мужика», квартальный способен отличить Нос от носа и, тем самым, восстановить высшую справедливость, чего ждет от него и Башмачкин, умоляя наказать грабителей и вернуть украденную шинель.

Так в мире гоголевской «нефантастической фантастики», где полицейский может предстать в виде ангельского вестника, дверь и окно соединяют социальную и трансцендентную семантику<sup>271</sup>. В этом плане они разграничивают уже не общественные страты, но бытийные зоны. Как представляется Поприщину, в директорском доме жизнь совершенно иная, чем в его квартире:

Хотелось бы мне рассмотреть поближе жизнь этих господ, все эти экивоки и придворные штуки, как они, что они делают в своем кругу – вот что бы мне хотелось узнать! <...> там-то, я думаю, чудеса, там-то, я думаю, рай, какого и на небесах нет (III, 199-200).

Пусть Аксентий Иванович отрицает человеческую разницу между титулярным советником и камер-юнкером, но мир генералов для него подобен сакральной сфере, раю. Стремление приобщиться к нему в искаженной системе негативной антропологии приобретает характер дьявольского соблазна. Ю.В.

<sup>270</sup> А.Ю. Бычкова выделяет в данном плане особые функции мотива жертвоприношения: *Бычкова А.Ю.* Мотив жертвоприношения в ринологии Гоголя: сравнительно-типологический аспект // В мире научных открытий. 2013. № 9.1 (45). С. 175-191.

<sup>271</sup> Ср. наблюдения над мистическими мотивами образа гостя: *Савинков С.В.* Таинственный гость Жуковского в мире Гоголя // Текст и тексты. Новосибирск, 2010. С. 94–102.

Манн пронизательно заметил, что в повестях наиболее отчетливо этот мотив воплощают витрины магазинов, где «окно, как дурной или исполненный гипнотической силы глаз, источает опасный соблазн или угрозу»<sup>272</sup>.

Обычно это происходит вечером, когда витрины освещаются и в них становятся заметны прежде фоновые детали. Поданные крупным планом, они воплощают в себе притягательную роскошь городской жизни, где каждая мелочь – знак статуса и богатства: «Менее **заглядывайте в окна** магазинов: безделушки, в них выставленные, прекрасны, но пахнут страшным количеством ассигнаций» (III, 46). Мотив денег, древнего символа соблазна и порока, сочетается у Гоголя с сексуальным содержанием. Именно в это время в окнах магазинов появляются пикантные картинки, сигнализируя о пробуждении подспудной, но бурной городской жизни:

Но как только сумерки упадут на **дома и улицы** <...>, а из низеньких окошек магазинов **выглянут те эстампы**, которые не смеют показаться среди дня, тогда Невский проспект опять оживает и начинает шевелиться (III, 14-15).

Сексуальность, ночь и витальность создают образ «негативного» карнавала, где ослабевают запреты и ломается социальная иерархия, где возможны смены «верха» и «низа», однако не происходит подлинного обновления. Здесь скорее господствует барочный колорит *vanitas*, позволяющий контрастно сталкивать видимое и сущностное, в свете которого окна витрин становятся провалом в Инферно, в страшно-комично-соблазнительное инобытие.

С подобного образа начинается, в частности, трагедия Башмачкина, покинувшего пределы своего замкнутого мира и оказавшегося беззащитным сначала перед приманками, а затем и жестокостью иных сфер городского космоса<sup>273</sup>:

Он уже несколько лет **не выходил** по вечерам на улицу. Остановился с любопытством перед освещенным **окошком магазина** посмотреть на картину, где изображена была какая-то красивая женщина, которая скидала с себя башмак,

<sup>272</sup> Манн Ю.В. Творчество Гоголя: смысл и форма. С. 497.

<sup>273</sup> См. о месте мотива соблазна в житийном подтексте повести: Проскурина Е.Н., Проскурина-Янович П.В. «Шинель» Гоголя: притча в обличье анекдота // Притча в русской словесности: от Средневековья к современности. Новосибирск, 2014. С. 269-279.

обнаживши таким образом всю ногу очень недурную; а за спиной ее, **из дверей** другой комнаты, выставил голову какой-то мужчина с бакенбардами и красивой испаньолкой под губой (III, 158-159).

Продолжение этого сюжета мы найдем в «Записках сумасшедшего», где воображение Поприщина рисует именно такие сексуальные сцены, а подглядывание из-за дверей является основным способом проникновения в запретное пространство, мыслящееся как «рай» с неземными ароматами. Для Аксентия Ивановича и Акакия Акакиевича, однако, он быстро трансформируется в ад сумасшедшего дома или ограбления и начальственных выволочек, становясь наказанием за пересечение онтологической границы.

Эротическая картинка в витрине инвертирует романтический сюжет «девы в окне», снимая с нее флер трансцендентности и погружая в грубую эмпирику. Выразителен контраст между восприятием Пискарева, петербургского мечтателя, который видит в незнакомке «Перуджинову Бианку», то есть недоступную для обладания проекцию живописного образа, и обывателя Пирогова, воочию созерцающего свою блондинку в окне, но интерпретирующего сцену сугубо прагматически – как сексуальный призыв:

В один день прохаживался он по Мещанской, поглядывая на **дом**, на котором красовалась вывеска Шиллера с кофейниками и самоварами; к величайшей радости своей, увидел он **головку блондинки, свесившуюся в окошко** и разглядывавшую прохожих. Он остановился, сделал ей ручкою и сказал: гут морген! Блондинка поклонилась ему как знакомому. „Что, ваш муж **дома?**“ „**Дома**“, отвечала блондинка. „А когда он не бывает **дома?**“ „Он по воскресеньям не бывает **дома**“, сказала глупенькая блондинка. „Это недурно“, подумал про себя Пирогов: „этим нужно воспользоваться“ (III, 42-43).

Еще более травестированный характер расхожий мотив приобрел в «Записках сумасшедшего», где в роли «девы» выступила уже любвеобильная собачка Меджи, рассматривающая в окно возможных ухажеров, дабы потом открыть путь с себе одному из них<sup>274</sup>:

<sup>274</sup> *Иваницкий А.И.* Символика собаки в «Записках сумасшедшего» и ее литературные источники // Н.В. Гоголь и русская литература: Девятые Гоголевские чтения: К 200-летию со дня рождения великого писателя. М.: АНО «Фестпартнер», 2010. С. 173-179.

Я тебе открою, что у меня много куртизанов. Я часто, **сидя на окне**, рассматриваю их. <...> А какой страшный дога останавливается **перед моим окном!** <...> Я поворчала на него, но ему и нуждочки мало. Хотя бы поморщился! высунул свой язык, повесил огромные уши и **глядит в окно** — такой мужик! Но неужели ты думаешь, *ma chère*, что сердце мое равнодушно ко всем исканиям, — ах, нет... Если бы ты видела одного кавалера, перелезающего **через забор соседнего дома**, именем Трезора. Ах, *ma chère*, какая у него мордочка! (III, 203-204)

Собачка и ее гротескно рисуемые кавалеры продолжают паноптикум искаженных гоголевских образов, вставленных в раму окна и имеющих устойчивые демонологические коннотации. Они ассоциируются как с эротическими картинками в витринах, так и с рядом картин, имеющих реальное или повествовательно-метафоричное обрамление.

Образец второго предлагают фантазии и сны Пискарева, где «Перуджинова Бианка», оказавшаяся проституткой и связанная с мотивами дьявольского света, льющегося из окон публичного дома («все **четыре ряда окон, светившиеся огнем**, глянули на него разом»; III, 19), в дальнейшем монтируется воображением героя в романтические и идиллические сюжеты. Сновидческое состояние здесь становится специфическим «окном» в трансцендентную реальность, рамки которой строго маркируются и подчеркивают его иллюзорность<sup>275</sup>. Характеризуя «нормальное» жилище обывателей и художников петербургских повестей, Ю.М. Лотман справедливо констатировал, что «“домашний” дом не приобретает теперь отрицательной характеристики закрытого пространства в силу одного любопытного обстоятельства: будучи реален высшей реальностью (принадлежа естественному, а не противоестественному миру), он в петербургской действительности или не существует (возникая во всей уютности лишь в мечте художника), или гибнет»<sup>276</sup>.

Реальный публичный дом рисуется Гоголем в очевидной проекции на соблазнительные эстампы, где «голые стены и **окна без занавес**», «неприят-

<sup>275</sup> См.: Волоконская Т.А. Сон и пробуждение как форма странных превращений в повести Н.В. Гоголя «Невский проспект» // Филологические этюды: сб. научных статей молодых ученых. Вып. 14: В 2 кн. Ч. 1–2. Саратов, 2011. С. 36–41.

<sup>276</sup> Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя. С. 653.

ный беспорядок» соседствуют с нескромными сценами: «сквозь **непритворенную дверь** другой комнаты блестел сапог со шпорой и краснела выпушка мундира» (III, 20). Контекстом воображения Пискарева явились, напротив, литературные ситуации «стука у врат» и «девы у окна». Первая, сохраняя балладный колорит, обрамляла сюжет превращения незнакомки в великосветскую даму, томящуюся своим положением и являющуюся заложницей некоего «довольно пожилого человека», имеющего, как и другие гости воображаемого бала, явственные демонологические черты<sup>277</sup>: «<...> один только огонь свечи просвечивал сквозь одолевавшие его грезы, как вдруг **стук у дверей** заставил его вздрогнуть и очнуться. **Дверь отворилась** и вошел лакей в богатой ливрее» (III, 22). Вторая ситуация, навеянная опиумом, рисовала сентиментальную по генезису сцену «естественного» деревенского быта и семейных отношений и открывалась стереотипным образом: «Она! опять она! Но уже совершенно в другом виде. О, как хорошо **сидит она у окна** деревенского светлого домика!» (III, 29) Невозможность совместить иллюзорные, насквозь литературные мечты и действительность («А я только что теперь проснулась; меня привезли в семь часов утра. Я была совсем пьяна»: III, 32) подталкивают несчастного Пискарева к изоляции и трагическому самоубийству за запертой дверью своей мастерской.

Другой ряд картин в раме, становящихся провалом в демоническое пространство, венчается портретом в одноименной повести. Окно как образ и прием перспективы, столь ярко воплотившиеся в романтической живописи и литературе (см. раздел 1.4), здесь превратилось из метафорического аналога изображения в пространство его оживления и проникновения: «И видит: старик пошевелился и вдруг **уперся в рамку** обеими руками. Наконец приподнялся на руках и, высунув обе ноги, **выпрыгнул из рам...**» (III, 89). Подобная трансформация на уровне облика ростовщика мотивирована неестественно живым выражением глаз, как бы пересекающим границы портрета: че-

<sup>277</sup> Ср.: «Он довольно приятно показывал ряд довольно недурных зубов и каждою остротою своею вбивал острый гвоздь в его сердце» (III, 26).

рез раму-окно он наблюдает за людьми, смотрит в их душу<sup>278</sup>. Древний образ «ока-окна» в повести насыщается демонологической семантикой и настойчиво сопровождает, в частности описание жилища ростовщика. Причем окна его дома поражают необычным обликом:

Самое **жилище** его не похоже было на прочие **маленькие деревянные домики**. Это было **каменное строение** в роде тех, которых когда-то настроили вдоволь генуэзские купцы, с **неправильными, неравной величины окнами**, с **железными ставнями** и засовами (III, 89)<sup>279</sup>.

Диспропорциональность здесь порождает ощущение чуждости, существования обитателя дома в инобытии, тщательно укрывающем от постороннего взгляда течение своей таинственной жизни. Готический колорит укрепленного замка с каменными стенами и железными воротами и ставнями усилен специфическим внутренним освещением, слабым светом из перекрытых окон, льющим только с верхней точки, что позволяет наблюдателю увидеть лишь лицо героя, фрагмент внешности, как бы отделяющийся от скрытой полумраком фигуры в целом. Свет тем самым определяет рамки воспринимаемого, что впоследствии будет связано для Чарткова с лунным сиянием из окон, оживляющим портрет<sup>280</sup>:

Высокий двор, собаки, **железные двери и затворы**, **дугообразные окна**, сундуки, покрытые странными коврами и наконец сам необыкновенный хозяин, севший неподвижно перед ним, всё это произвело на него странное впечатление. **Окна** как нарочно были **заставлены и загромождены снизу** так, что давали свет только с одной **верхушки**. „Чорт побери, как теперь хорошо осветилось его лицо!“ сказал он про себя, и принялся жадно писать, как бы опасаясь, чтобы как-нибудь не исчезло счастливое освещенье (III, 128).

<sup>278</sup> См. подробный анализ семантики этого мотива: *Кривонос В.Ш.* Повести Гоголя: пространство смысла. С. 341-352 (Функции рамы); *Регеци И.* Визуальный эффект в повести Гоголя «Портрет» // *Litteraria Humanitas: N.V. Gogol: Bytí díla v prostoru a čase (studie o živém dědictví) / Editoři Josef Dohnal, Ivo Pospíšil. Vydání 1. Brno: Tribun EU, 2010. S. 349-360.*

<sup>279</sup> М.Я. Вайскопф возвел генезис этого образа к «богомильско-апокрифическому мотиву железного адского дома» и привел цитату из «Письма к татарскому мурзе, сочинившему Оду к премудрой Фелице» Ф. Козодавлева: «Исчадь мерзкое подземна бога там / Построило себе железный мрачный храм» (*Вайскопф М.Я.* Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. С. 350. Источник цитаты: *Собеседник любителей русского слова. СПб., 1783. Ч. 8. С. 7).*

<sup>280</sup> См. также: *Карасев Л.В.* «...Чтобы видно было, как днем» (мистика «ночного света» у Гоголя) // *Вопросы философии. 2011. № 6. С. 40-54.*

Через приемы «нефантастической фантастики» связь портрета и окна с его семантикой несанкционированного проникновения создает образ фиктивной действительности, полной искаженных отражений и произвольно вторгающейся в, казалось бы, строго структурированное социально-бытовое пространство<sup>281</sup>. В контексте мистической символики метасюжетом петербургских повестей становится падение ограждающих барьеров, воплощенных в двери и окне, под напором демонических соблазнов социального самоутверждения, профессиональной карьеры, богатства, сексуальности. Они мотивируют для героев отказ от автономии личного (домашнего) пространства, трудно достижимого в коммунальном быте столичного обывателя, и попытку проникнуть в пространство чужое, что приводит к трагическому финалу. Сам дом в системе негативной антропологии становится своеобразной ловушкой, местом никак не защищенным, лишенным онтологической прочности. Лишь в фантазии героев, литературной и искаженной, он является спасительным убежищем: «Дом ли то мой синеет вдали? Мать ли моя сидит **перед окном?** Матушка, спаси твоего бедного сына!» (III, 214). Попытка перенести его в эпическую реальность и найти ценностное оправдание определила семантику пороговых элементов в «Мертвых душах».

### **3.3. Лиминальные элементы домашнего пространства в эпической перспективе «Мертвых душ»**

#### **3.3.1. Пересечение границ как способ интеграции локусов в первом томе поэмы**

В.Г. Белинский, определяя вектор развития гоголевского творчества, писал: «В “Мертвых душах” он <...> стал русским национальным поэтом во

<sup>281</sup> Ср. наблюдения Т.А. Волконской о немотивированности, фиктивной онтологии предметов в гоголевском мире: *Волконская Т.А.* Мотив странных превращений в «Портрете» Н. В. Гоголя: на материале двух редакций повести // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2014. № 3 (31). С. 118-125.

всем пространстве этого слова. При каждом слове его поэмы читатель может говорить: «Здесь русский дух, здесь Русью пахнет»<sup>282</sup>. Сферой изображения в поэме стала «вся Русь», что решительно изменило подходы к моделированию пространства, которое должно было предстать, с одной стороны, в его единстве, а с другой – в процессе дискретного нарративного развертывания-демонстрации. Эта задача решалась через общенациональную типизацию частных явлений. С.И. Машинский отмечал: «Гоголь объединяет в повествовании два встречных потока, неизмеримо раздвигающих границы поэмы: с одной стороны, он включает малый мирок в большой мир, с другой — он вводит в малый мирок лица и мотивы из большого мира, далеко не всегда обязательные для развития действия, но необходимые для осуществления авторской идеи и поэтического единства произведения»<sup>283</sup>.

Эпос предполагает открытость пространства. У Гоголя основным способом его размыкания стала дорога, по которой путешествует Чичиков, посещая губернский город и усадьбы окрестных помещиков, и по которой то мчит, то неспешно едет повествователь – незримый спутник героя, обладающий, однако, еще и возможностью цельного перспективного видения «всей Руси» из «прекрасного далека»<sup>284</sup>. Дорожная семантика еще в «Миргороде» была противопоставлена статике обособленного домашнего мира, поместного («Старосветские помещики») или городского («Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»). В «Мертвых душах» дорога из контрастного мотива превратилась в отчетливую ценностную альтернативу, в образ подлинной жизни-поиска, жизни-движения, которое должно было охватить всех героев и пробудить их ото сна. В первом томе это всего лишь аморфно-лихорадочное беспокойство, брожение искаженного мира:

<sup>282</sup> *Белинский В.Г.* Полное собрание сочинений: В 13 т. М.: Издательство АН СССР, 1955. Т. 6. С. 218-219.

<sup>283</sup> *Машинский С.И.* «Мёртвые души» Гоголя. М., 1978. С. 71.

<sup>284</sup> См. подробный анализ мотива дороги в поэме: *Манн Ю.В.* «Смелость изобретения»: Черты художественного мира Гоголя. М.: Детская литература, 1979. С. 129-138. Ср. также: *Карпенко А.И.* Фольклорный мотив дороги в творчестве Н.В. Гоголя и Л.Н. Толстого // *Филологические науки.* 1980. № 1. С. 17-23; *Лотман Ю.М.* Художественное пространство в прозе Гоголя. С. 656-658; *Болжунова Н.С.* Мотивы Дома и Дороги в художественной прозе Н.В. Гоголя. Дисс. <...> канд. филол. наук. Саратов, 1999; *Меркулова И.И.* Хронотоп дороги в русской прозе 1830-1840-х годов. Дисс. <...> канд. филол. наук. Самара, 2007. С. 129-151.

Как вихорь взметнулся дотолё, казалось, дремавший город! Вылезли из нор все тюрюки и байбаки <...> оказалось, что город и люден, и велик, и населён как следует. <...> На улицах показались крытые дрожки, неведомые линейки, дребезжалки – и заварилась каша (VI, 190).

Во втором томе его фоном станет апокалиптическое предчувствие, ярко выраженное в речи генерал-губернатора («Дело в том, что пришло нам время спасти нашу землю; что гибнет уже земля наша не от нашествия двадцати иноплеменных языков, а от нас самих...»; VII, 126) и мотивирующее необходимость подлинного преобразования – и слияния в единое целое в общем движении к трансцендентной цели. В «Авторской исповеди» Гоголь сделал дорогу универсальным символом переходного состояния-поиска:

Все более, чем когда-либо прежде, ныне чувствуют, что **мир в дороге**, а не у пристани, даже и не на ночлеге, не на временной станции или отдыхе. Все чего-то ищет, ищет уже не вне, а внутри себя (VIII, 455).

Эпическая, а в подтексте трансцендентная перспектива глубоко повлияла на семантику дома. Уже в петербургских повестях завязки основных конфликтов и многие перипетии перенеслись из дома на улицы, в «Мертвых душах» задачей стало последовательное преодоление замкнутости домашнего пространства и собирание поместий-островков или дробных городских локусов в общем фокусе, как ценностном, так и сюжетном.

Галерея домашних образов в поэме, если рассматривать ее парадигматически, представляет собой систему вариантов от максимально автономного поместья Собакевича или Коробочки до публичного пространства департамента, бала или гостиницы. «Большой мир» в них присутствует в разных формах, но даже в самых закрытых он есть, отражая подспудную тягу героев к коммуникации, к общности – хотя бы через картины исторических персонажей в усадьбе Собакевича: «На картинах всё были молодцы, всё греческие полководцы, гравированные во весь рост: Маврокордато в красных панталонах и мундире, Миаули, Канари <...> греческая героиня Бобелина» (VI,

95)<sup>285</sup>. В нарративно-синтагматическом плане дома в «Мертвых душах» объединены передвижениями Чичикова, обитателя гостиниц и вечного гостя, являющегося то у одного, то у другого помещика, открывающего двери присутственных мест и бальных зал<sup>286</sup>. В первом томе его путешествие интегрирует локусы кумулятивно, во втором в нем появляется вертикальное измерение, поиск универсального дома – храма, который, согласно замыслу автора, должен был предстать в третьем томе.

С парадигматикой и синтагматикой связаны основные планы семантики лиминальных элементов: первый определен функциями двери и окна в статичном домашнем пространстве, метафорически моделирующем характер героя и его способ существования, второй мотивирован системой ритуалов, сопровождающих проникновение / уход Чичикова или, в ряде эпизодов, других персонажей, что-либо расспрашивающих или рассказывающих о Чичикове. Иными словами, это семантика с точки зрения хозяина и гостя. Для ее рассмотрения важна повествовательная перспектива, задаваемая образом неопределенно-личного (аукториального) нарратора, «личного рассказчика, но не воплощенного в определенный персонаж и не имеющего прямых контактов с персонажами произведения; <...> рассказчика, определенно дистанцированного от изображенного мира»<sup>287</sup>. В плане пространственного видения такой нарратор то идет за героем, воспринимая его глазами детали ландшафта, экстерьера или интерьера, то оставляет его и дополняет панораму более детальной, недоступной персонажу информацией<sup>288</sup>. Выразительным образцом совпадения нарративной и пространственной лиминальности может

<sup>285</sup> См. о них: *Гладилин М.С.* Народные картинки в произведениях Н.В. Гоголя // Н.В. Гоголь и народная культура. Седьмые гоголевские чтения. М., 2008. С. 99-108; *Печерская Т.И.* Пространственно-семиотическая функция картин в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» // Сибирский филологический журнал. 2009. № 2. С. 12-21.

<sup>286</sup> Ср. опыт интерпретации системы мотивов и экзистенциальной символики, связанной с пороговым положением Чичикова: *Кривонос В.Ш.* Порог и «пороговый» герой в поэме Гоголя «Мертвые души» // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2008. Т. 67. № 3. С. 33-39.

<sup>287</sup> *Манн Ю.В.* Творчество Гоголя: смысл и форма. С. 295.

<sup>288</sup> См. анализ взаимодействия плана героя и повествователя в поэме на материале дорожных наблюдений: *Кривонос В.Ш.* «Мертвые души» Гоголя: дорожные виды // Новый филологический вестник. 2010. № 1(12). С. 82-91. Ср. также: *Мехтиев В.Г.* «Мертвые души»: пороговая семантика пейзажа // Вестник Московского государственного областного университета. 2013. № 3. С. 28-40.

служить приезд Чичикова к Манилову, когда рассказчик покидает героев на пороге и, пользуясь паузой, знакомит читателя с биографией и характером помещика: «Хотя время, в продолжение которого они будут **проходить сени, переднюю и столовую**, несколько коротковато, но попробуем, не успеем ли как-нибудь им воспользоваться и сказать кое-что о хозяине дома» (VI, 23).

В кругозоре героя дверь и окно предстают элементами материальной архитектоники жилища, которая сигнализирует о степени достатка, хозяйственности или незначительности, тех или иных пристрастиях владельца. Для Чичикова, стремящегося максимально слиться с локусом, приспособиться к распорядку местной жизни, эти детали важны и отмечаются его острым зрением. Но в кругозоре нарратора они приобретают символическое значение как пластические метафоры характера и душевного облика, склада страстей героя<sup>289</sup>. Переходы между данными семантическими планами осуществляются в пределах одного фрагмента и часто на основе метонимических связей. Так, эмблематический образ жизни, глядящей в окошко на детство Чичикова, соседствует с описанием вечно запертых крошечных окон родительского дома, сливаясь в символику затхло-одинокоего существования:

Жизнь при начале взглянула на него как-то кисло-неприятно, сквозь какое-то **мутное, занесенное снегом окошко**: ни друга, ни товарища в детстве! Маленькая горенка с **маленькими окнами, не отворявшимися** ни в зиму, ни в лето, отец, больной человек, в длинном сюртуке на мерлушках и в вязаных хлопанцах, надетых на босую ногу <...>: вот бедная картина первоначального его детства, о котором едва сохранил он бледную память (VI, 224).

В «гомеровской» стилистике поэмы окно регулярно фигурирует в составе развернутых сравнений<sup>290</sup>, будучи частью метафорического моделирования и стоящей за ним имплицитной оценки персонажа или ситуации, как в

<sup>289</sup> См. о связи гоголевской антропологии и принципов типизирующего повествования: *Кривонос В.Ш.* «Мертвые души» Гоголя: изображение человека // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2012. Т. 71. № 1. С. 24-31.

<sup>290</sup> См. их стилистический анализ: *Еремينا Л.И.* О языке художественной прозы Н.В. Гоголя. М.: Наука, 1987. С. 137-146; *Самсонова Е.Н.* Роль сравнения в структурной организации поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души» // Современная филология: теория и практика: Материалы VII Международной научно-практической конференции. М.: Издательство «Спецкнига», 2012. С. 256-269.

сравнении танцоров на балу и роя мух, кружащихся в открытом окне над куском сахара:

Черные фраки мелькали и носились врознь и кучами там и там, как носятся мухи на белом сияющем рафинаде в пору жаркого июльского лета, когда старая клюшница рубит и делит его на сверкающие обломки **перед открытым окном**; дети все глядят, собравшись вокруг, следя любопытно за движениями жестких рук ее, подымающих молот, а воздушные эскадроны мух, поднятые легким воздухом, **влетают** смело, как полные хозяева, и, пользуясь подслеповатостью старухи и солнцем, беспокоящим глаза ее, обсыпают лакомые куски, где вразбитую, где густыми кучами (VI, 14).

Эта картина кухонного быта соотнесена в поэме с целым рядом жанровых сцен, открывающихся Чичикову из окон поместий, где он гостит, и спроецирована на поэтику «законных описаний», столь характерную для литературы 1820-1830-х годов (см. предыдущий раздел), однако в составе сравнения она изымается из кругозора героя и становится средством символической оценки: здесь открытое окно – канал несанкционированного проникновения назойливых мух к сахару-соблазну, что проецируется не только на танцоров во фраках, слетевшихся на бал, но и на Чичикова, пришедшего в дом губернатора, дабы обзавестись нужными для своей незаконной аферы контактами («**Вошедши в зал**, Чичиков должен был на минуту зажмурить глаза, потому что блеск от свечей, ламп и дамских платьев был страшный»; VI, 14).

Иной, конкретно-характерологический смысл несут описания или нарративно выделенные упоминания дверей и окон в деревенских усадьбах и городских домах. Прежде всего их семантика связана со степенью коммуникабельности хозяина и с его хозяйственностью, выступающими в системе гоголевской негативной антропологии сигналом тех или иных искажений духовной природы. В этом плане домашние локусы с «прозрачными» границами (помесья Манилова и Ноздрева), до которых Чичиков, заметим, добирается легко, ощутимо контрастируют с закрытыми пространствами (помесья Коробочки, Собакевича и Плюшкина), куда герой попадает случайно, заплутав в дороге, или после долгих поисков.

Открытость особо ощущается в усадьбе Манилова, расположенной на горе и ничем не защищенной от капризов погоды или чьего-либо вторжения: «**Дом господский** стоял одиночкой на юру, то есть на возвышении, открытом всем ветрам, каким только вздумается подуть» (VI, 22)<sup>291</sup>. Дом окружен подобием парка, где также отсутствуют ограждения, дабы они не препятствовали прогулке. Более того, сам хозяин уже ждет предполагаемого гостя и готовится к его встрече:

**Подъезжая ко двору**, Чичиков заметил **на крыльце** самого хозяина, который стоял в зеленом шалоновом сюртуке, приставив руку ко лбу в виде зонтика над глазами, чтобы рассмотреть получше подъезжавший экипаж. По мере того как бричка **близилась к крыльцу**, глаза его делались веселее и улыбка раздвигалась более и более (VI, 23).

На крыльце, в лиминальном пространстве, Манилов вообще проводит много времени, размышляя над «ландшафтным планированием», над организацией все новых каналов и ходов, связывающих отдельные точки:

Иногда, **глядя с крыльца** на двор и на пруд, говорил он о том, как бы хорошо было, если бы вдруг от него провести **подземный ход** или через пруд выстроить **каменный мост**, на котором бы были по обеим сторонам лавки <...> (VI, 25)

Не акцентируются барьеры и внутри дома: хозяин и гость насквозь, как бы не замечая дверей, проходят через все комнаты, что позволяет повествователю выпустить этот эпизод из поля своего внимания и заняться рассказом о характере Манилова. И даже хрестоматийная комическая сцена, когда два друга топчутся на пороге, происходит во имя выполнения ритуалов гостеприимства и возле распахнутых дверей:

<...> мне пора возвратиться к нашим героям, которые стояли уже несколько минут **перед дверями гостиной**, взаимно упрашивая друг друга пройти вперед. «Сделайте милость, не беспокойтесь так для меня, **я пройду после**», говорил Чичиков. «Нет, Павел Иванович, нет, вы гость», говорил Манилов, **показывая ему рукою на дверь**. <...> Наконец оба приятеля **вошли в дверь боком** и не-

<sup>291</sup> Ср. интерпретацию «возвышенного» расположения дома как части мотивного комплекса «чистилища»: Летин В.А. Визуализация художественной картины мира Н.В. Гоголя: дисс. ... канд. культурол. наук. Ярославль, 1999 (Глава 3).

сколько притиснули друг друга (VI, 26-27).

Подобная гипертрофированная уступчивость – результат размытости личного начала, неспособного определить границы индивидуального пространства. Гость, притискивающий хозяина в дверях, в дальнейшем легко, без какого-либо сопротивления, склоняет его к уступке мертвых душ, то есть к символическому выводу крестьян за пределы поместья. Готовность открыть границы, «отдаться» гостю подчеркивается еще и женской деталью в образе Манилова – его постоянным сидением в кресле у окна, где он курит трубку (мотив «девы у окна»): «**На обоих окнах** <...> помещены были горки выбитой из трубки золы, расставленные не без старания очень красивыми рядами» (VI, 32).

Андрогинность, женско-мужские черты сменяются брутальным началом в образе Ноздрева, когда уже Чичиков, как застенчивая девушка, вынужден постоянно выглядывать в окно – первоначально по принуждению знакомого («Вот посмотри нарочно **в окно!**» Здесь он нагнул сам голову Чичикова, так что тот чуть не ударился ею **об рамку**»; VI, 64), а затем ища от него спасения: «Партии нет возможности оканчивать», говорил Чичиков и **заглянул в окно**. Он увидел свою бричку, которая стояла совсем готовая, а Селифан ожидал, казалось, мановения, чтобы **подкатить под крыльцо** <...>» (VI, 86)<sup>292</sup>. Здесь легкая проницаемость границ сохраняется только для хозяина, пренебрегающего какими бы то ни было приличиями и неожиданно появляющегося в дверях трактира, где обедает Чичиков, на балу, где Павел Иванович наслаждается успехом у местного общества, на пороге гостиничного номера, где он живет («стал он разливать чай, как вдруг **отворилась дверь** его комнаты и предстал Ноздрев никак не ожидаемым образом»; VI, 213). Вторжение Ноздрева, каждый раз грозящее герою новыми бедами, обходится даже без пресловутого «стука у врат», хотя сохраняет – в травестирированном

<sup>292</sup> См. опыт анализа гендерных перверсий в поэме: *Синцова С.В.* Скрытое развитие гендерных мотивов и образов в «Мертвых душах» Н.В. Гоголя // Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2011. Т. 153. Кн. 2. С. 153-160; *Синцова С.В.* Мотив утрачиваемых мужских ценностей в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» // Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2012. Т. 154. № 5. С. 216-222.

виде – все семантические слагаемые этого балладного комплекса, включая демонические черты в образе персонажа<sup>293</sup>.

Его поместье открыто для жданного или нежданного гостя, которому хозяин сразу готов показать все достопримечательности: «Ноздрев, возвратившись, повел гостей осматривать всё, что ни было у него на деревне, и, в два часа с небольшим, показал решительно всё, так что ничего уж больше не осталось показывать» (VI, 72). Однако, в отличие от усадьбы Манилова, оно все разделено на отдельные локусы (конюшня, псарный двор, кузница, мельница, дом с его спальнями, кабинетом, столовой и пр.), а переходы между ними известны только владельцу, выступающему в роли проводника. Ноздрев произвольно манипулирует границами, то расширяя их до крайней возможности («Вот **граница!**» сказал Ноздрев: «всё, что ни видишь по эту сторону, всё это мое, и даже по ту сторону, весь этот лес, который вон синееет, и всё, что за лесом, всё это мое»; VI, 74), то наглухо закрывая, в результате чего гость оказывается в ловушке, подобно едва вырвавшемуся зятю Мижугеву и самому Чичикову: «<...> но из комнаты не было никакой возможности выбраться: **в дверях стояли** два дюжих крепостных дурака» (VI, 86).

Открытое или притворяющееся открытым домашне-усадебное пространство противопоставлено в поэме закрытым локусам, при подъезде к которым герой неизменно натывается на ворота, знак размежевания своего и чужого и обязательной селекции, осуществляемой на пороге какой-нибудь ключницей, представительницей хозяев. Наиболее детально эти пространственные элементы и связанные с ними ритуалы описываются при приезде Чичикова к Коробочке и Плюшкину:

Селифан, не видя ни зги, направил лошадей так прямо на деревню, что остановился тогда только, когда бричка ударила оглоблями **в забор** и когда решительно уже некуда было ехать. <...> Он послал Селифана отыскивать **ворота** <...>. Свет мелькнул в **одном окошке** и достиг туманною струею до забора,

<sup>293</sup> См. о них: *Сироткина Н.В.* Случайные встречи Чичикова в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» (О демонизме Коробочки и Ноздрева) // Известия высших учебных заведений. Серия: Гуманитарные науки. 2012. Т. 3. № 4. С. 307-311.

указавши нашим дорожным **ворота**. Селифан принялся **стучать**, и скоро, **отворив калитку**, высунулась какая-то фигура, покрытая армяком, и барин со слугою услышали хриплый бабий голос: «Кто **стучит?** чего расходились?» (VI, 43-44).

Усадьба Коробочки ограждена сплошным забором, проход сквозь который скрыт для чужаков тьмой и потоком дождя и обнаруживается только благодаря вмешательству хозяев. Сложность проникновения подчеркнута здесь многоступенчатой системой дверей: начале открывается калитка, позволяющая опознать проезжих, и только потом ворота, впускающие бричку («Погодите, я скажу барыне»), произнесла она и минуты через две уже возвратилась с фонарем в руке. **Ворота отперлись**»; VI, 86).

Проснувшись на следующий день, Чичиков осматривает «узенький дворик», примостившийся между постройками и в свою очередь разгороженный: «Этот небольшой дворик, или курятник, **переграждал досчатый забор**, за которым тянулись просторные огороды» (VI, 48). Преграды усиливают «сети для защиты от сорок и воробьев» (VI, 48). Скученность и пересеченность тщательно соблюдаемыми границами чувствуются и в доме<sup>294</sup>. В комнату гостя хозяйка осторожно заглядывает через дверь, и так же поступает Чичиков: «**в дверь** выглянуло женское лицо и в ту же минуту спряталось <...> Он заглянул **в щелочку двери**, из которой она было высунула голову, и, увидев ее, сидящую за чайным столиком, вошел к ней с веселым и ласковым видом» (VI, 47, 48). Даже окно здесь смотрит не в открытое пространство, а во двор, густо населенный домашней птицей: «Подошедши **к окну**, он начал рассматривать бывшие перед ним виды: **окно** глядело едва ли не в курятник; по крайней мере, находившийся перед ними **узенький дворик** весь был наполнен птицами и всякой домашней тварью» (VI, 48). Дом-коробочка, переполненный вещами и разделенный на маленькие локусы, пространственно воплощает характер владелицы, бережливой собирательницы и хранительницы заведенного порядка, где всему предназначено свое место – даже

<sup>294</sup> Ср. наблюдения А.Ю. Большаковой о роли метафор сужения, сворачивания в описании поместья Коробочки: *Большакова А.Ю. Усадебные локусы в «Мертвых душах»: к проблеме структурной организации произведения // Гоголь как явление мировой литературы. М., 2003. С. 239-250.*

мертвым душам: «А может, в хозяйстве-то как-нибудь под случай понадобятся» (VI, 53)<sup>295</sup>.

Схожую картину, только в состоянии упадка и ветхости, Чичиков видит в усадьбе Плюшкина, огражденной когда-то крепким забором и редко открывающимися воротами с огромным замком – знаком непроницаемой границы:

Зеленая плеснь уже покрыла ветхое дерево **на ограде и воротах**. Толпа строевых: людских, амбаров, погребов, видимо ветшавших, наполняла **двор**; возле них направо и налево видны были **ворота в другие дворы**. <...> Ничего не заметно было оживляющего картину, ни **отворявшихся дверей**, ни выходивших откуда-нибудь людей, никаких живых хлопот и забот **дома!** Только одни главные **ворота были растворены**, и то потому, что въехал мужик с нагруженной телегой <...>: в другое время и они были **заперты наглухо**, ибо в железной петле висел **замок-исполин** (VI, 113-114).

Система материальных преград служит в поместье не охране регулярности и порядка домашней жизни, для чего она первоначально предназначалась, а самоизоляции, желанью оборвать все связи с внешним миром.

Это выразительно подчеркивают описания закрытых окон, сквозь которые хозяин уже давно не смотрит, не интересуясь происходящим извне:

Из **окон** только два были открыты, прочие были **заставлены ставнями** или даже забиты досками. Эти **два окна**, с своей стороны, были тоже **подслеповаты**; на одном из них темнел наклеенный треугольник из синей сахарной бумаги. <...> С каждым годом **притворялись окна** в его доме, наконец, остались только два, из которых одно, как уже видел читатель, было заклеено бумагой (VI, 112, 119).

Закрывающиеся окна выступают метафорой иссякающей жизненной энергии, когда один за одним уходят обитатели, дом пустеет, в нем замирает всякое движение и само домашнее пространство, уже не будучи средоточием повседневных бытовых хлопот, теряет какую-либо функциональность, превраща-

<sup>295</sup> Ср. наблюдения С.Ю. Мауриной: *Маурина С.Ю.* Дом Настасьи Петровны Коробочки как выражение идеи «анти-дома»: По поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» // Литература в контексте современности. Челябинск, 2007. С. 60–64.

ясь в ряд бессмысленно соседствующих локусов, заваленных хаосом ненужных вещей:

Он **вступил** в темные, широкие **сени**, от которых подуло холодом, как из погребка. Из **сеней** он попал в **комнату**, тоже темную, чуть-чуть озаренную светом, выходящим из-под широкой щели, находившейся **внизу двери**. **Отворивши эту дверь**, он наконец очутился в свету и был поражен представшим беспорядком. Казалось, как будто **в доме** происходило мытье полов и сюда на время нагромоздили всю мебель (VI, 115).

Все комнаты в доме в равной степени холодны, в них темно, где больше, где меньше, они не маркированы как столовая, спальня или гостиная, в них не живут, а только хранят мебель или сносимый со всех окрестностей мусор<sup>296</sup>. Только одна комната имеет какие-то признаки обитаемости, обозначенные лежащим на столе поношенным колпаком, она и составляет центр домашнего пространства, превращая все остальные в своеобразные преддверия, в лиминальные локусы.

Разговором на пороге ограничивается и общение Чичикова с Плюшкиным, не настроенным принимать гостя, санкционировать его долговременное пребывание в доме и лишь выполняющим обязательный ритуал, в ценности которого он сильно сомневается:

Но так как **гостеприимство** у нас в таком ходу, что и скряга не в силах преступить его законов, то он прибавил тут же несколько внятнее: «Прошу покорнейше садиться!» «Я давненько не вижу **гостей**», сказал он: «да, признаться сказать, в них мало вижу проку. Завели пренеприличный обычай **ездить друг к другу**, а в хозяйстве-то упущения... да и лошадей их корми сеном!» (VI, 121)

Лиминальность подчеркивается в образе хозяина выполнением функций ключницы, он бдительно следит за тем, чтобы никто не пересекал границ заповедного пространства и лично производит селекцию. Если принять во внимание мортальную символику жилища<sup>297</sup>, то в Плюшкине нетрудно уви-

<sup>296</sup> См. о роли мотива мусора в поэме: *Завьялова Е.Е.* «Мусорная» парадигма в «Мертвых душах» Н.В. Гоголя // Филологические науки. 2008. № 5. С. 16-25.

<sup>297</sup> См. о ней: *Кривонос В.Ш.* «Странный замок» // Новый филологический вестник. 2009. Т. 10. № 3. С. 61-68; *Маурина С.Ю.* Мифологический образ дома Плюшкина в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 5. С. 73-75.

деть хранителя границ между земным и загробным миром, тщательно закрываемых сразу после избавления от гостя:

Засим это странное явление, этот съезжившийся старичишка проводил его со двора, после чего велел **ворота тот же час запереть**, потом обошел кладовые, с тем чтобы осмотреть, на своих ли местах **сторожа**, которые стояли на всех углах, колотя деревянными лопатками в пустой бочонок, наместо чугунной доски (VI, 130).

Напротив, поместье Собакевича, столь же замкнутое, поражает витальностью. Во всех его строениях видна основательность, практичность, но вместе с тем медвежья неуклюжесть и дремучесть. Они последовательно вписаны в природное пространство, как бы выходят из леса, который окружает усадьбу по обе стороны: «<...> **два леса**, березовый и сосновый, как два крыла, одно темнее, другое светлее, были у ней (деревни) справа и слева; посреди виднелся **деревянный дом с мезонином**, красной крышей и темносерыми или, лучше, **дикими стенами**» (VI, 93). Цельнорубленность, монолитность фасадов акцентируется малым количеством окон, ненужных хозяину, как и Плюшкину, но только по соображениям практичности: «Зодчий был педант и хотел симметрии, хозяин – удобства и, как видно, вследствие того **заколотил** на одной стороне все **отвечающие окна** и **провертел** на место их **одно маленькое**, вероятно, понадобившееся для тёмного чулана» (VI, 94). Дополнительной деталью выступает мощное ограждение двора: «Двор окружён был крепкою и непомерно толстою деревянною **решёткой**» (VI, 94).

Такая усадьба напоминает сторожевую крепость в тайге – с частоколом, окнами-бойницами, крепкими стенами, что корреспондирует с медвежьей натурой владельца, мизантропа и циника, почитающего окрестных обитателей за людей неприятных и редко выходящего в свет. Как заметила Е.Е. Завьялова, портрет Собакевича соотнесен с описанием окон в его доме: «Примечательно, что лексема «провертел» соотносится с лексемой «ковырнула», употреблённой при описании лиц, похожих на лицо Собакевича: «натура <...>хватила топором раз – вышел нос,хватила в другой – вышли губы,

большим сверлом **ковырнула глаза** и, не обскобливши, пустила на свет» [1, т. VI, с. 95]<sup>298</sup>. Антропоморфная метафора «око-окно» приобретает здесь гротескный отсвет, подготовленный восприятием Чичикова, когда он видит в окнах при въезде во двор два странных лица – очевидно, хозяина и хозяйки, наблюдающих за гостем:

Подъезжая к крыльцу, заметил он **выглянувшие из окна** почти в одно время два лица: женское, в чепце, узкое, длинное, как огурец, и мужское, круглое, широкое, как молдаванские тыквы <...> **Выглянувши**, оба лица в ту же минуту **спрятались**» (VI, 94).

Лицо-огурец и лицо-тыква, вставленные в оправу окна, корреспондируют с внешностью греческих «полководцев», изображенных на картинах в доме Собакевича, становясь совокупным образом искаженной человеческой природы. Еще одной чертой этого ряда является косящий взгляд хозяина, который «редко глядел на того, с которым говорил, всегда или **на угол печи или на дверь**» (VI, 94). Если вспомнить о традиционной планировке восточно-славянского жилища, ассоциативно связанной с образом героя-медведя, то печь, располагающаяся около двери, находилась в лиминальном пространстве и служила каналом связи с природно-демоническим миром, куда, собственно, и направлен взгляд Собакевича.

Все поместья в поэме обретают связь благодаря Чичикову. В символическом плане он, покупая «мертвые» ревизские души, уводит вовне обитателей данных локусов, которые должны, согласно легенде, населить его земли в Херсонской губернии, где герою мерещится «жизнь во всех довольствах, со всякими недостатками, экипажи, **дом, отлично устроенный**» (VI, 228). Метафорическим эквивалентом этого виртуального поместья в «земле обетованной» является шкатулка, где хранятся купчие, своеобразный дом для бумаг, население которого «оживляется» воображением Чичикова в седьмой главе: «Смотря долго на имена их, он умилился духом и, вздохнувши, произнес: «Батюшки мои, сколько вас здесь напичкано!» (VI, 136).

<sup>298</sup> Завьялова Е.Е. О закономерностях в гоголевских описаниях: фасад: окно // Гуманитарные исследования. 2013. № 2 (46). С. 74.

На уровне сюжетном границы локусов размыкаются посещением героя. Ритуалы встречи и провожания гостя с их лиминальной семантикой являются неизменной рамкой пяти персональных глав поэмы<sup>299</sup>. Приезд Чичикова нарушает устоявшийся замкнутый порядок жизни и вызывает хозяев, даже завзятых домоседов Коробочку и Собакевича, на ответное посещение города или хотя бы на письмо, как поступил Плюшкин.

В городе Чичиков тоже, сам того не желая, порождает всеобщую агитацию, вначале восторженную, затем скандальную. Его приезд связывает в общую сеть коммуникации городские локусы, до поры существовавшие, казалось бы, в тесном соседстве, но все же изолированно. В начальной главе все они живут независимой друг от друга жизнью, что заставляет Чичикова посещать их по-отдельности и общаться с каждым чиновником персонально:

Весь следующий день посвящен был визитам; приезжий отправился делать визиты всем городским сановникам. Был с почтением у губернатора <...>. Потом отправился к вице-губернатору, потом был у прокурора, у председателя палаты, у полицеймейстера, у откупщика, у начальника над казенными фабриками... <...> он явился даже засвидетельствовать почтение инспектору врачебной управы и городскому архитектору (VI, 12).

Единственная ситуация, которая способна объединить жителей – это бал в доме губернатора, куда по статусу являются все чиновники, и карточная игра, проходящая, однако, в молчании: «Они сели за зеленый стол и не вставали уже до ужина. Все разговоры совершенно прекратились, как случается всегда, когда наконец предаются занятию дельному» (VI, 16). Умение найти общий язык с собеседником, свойственное Павлу Ивановичу, пробуждает коммуникативную активность горожан, реализующуюся в том числе в приглашении в гости от Манилова и Собакевича.

<sup>299</sup> См. о роли данного ритуального контекста в поэме: *Дмитриева Е. Е.* Путешествие в усадьбу и усадебное гостеприимство: к проблеме жанрового генезиса «Мертвых душ» // Гоголь как явление мировой литературы. М., 2003. С. 231-238.

Топосами второй части поэмы, как следствие, становятся присутственные места и салоны<sup>300</sup>, где происходит коллективное общение, а обязательным элементом их репрезентации – описания визитов, актуализирующее лиминальную семантику. Открытые двери и окна – лейтмотив существования «взметнувшегося города». Так, в окнах присутственного места, несмотря на служебную дисциплину, торчат головы чиновников, испытывающих острый интерес к проходящим:

В подобных взаимных услугах они дошли наконец до площади, где находились присутственные места; **большой трехэтажный каменный дом**, весь белый, как мел <...>. **Из окон** второго и третьего этажа иногда **высовывались** неподкупные головы жрецов Фемиды и в ту ж минуту **прятались** опять: вероятно, в то время входил в комнату начальник (VI, 141).

Легко проницаемыми оказываются и бюрократические границы, столь непреложные в петербургских повестях. Недолгое блуждание между столоначальниками благополучно завершается для визитеров выделением персонального проводника, открывающего двери в святая святых – присутственную залу, где в короткое время собирается многочисленная компания:

«Вот, он вас **проведет** в присутствие!» сказал Иван Антонович, кивнув головою, и один из священнодействующих <...> прислужился нашим приятелям, как некогда **Виргилий** прислужился Данту, и **провел их в комнату присутствия** <...>. В этом месте новый **Виргилий** почувствовал такое благоговение, что **никак не осмелился занести туда ногу и поворотил назад** <...>. **Вошедши в залу присутствия**, они увидели, что председатель был не один, подле него сидел **Собакевич** <...>. **Приход гостей** произвел восклицание, правительственные кресла были отодвинуты с шумом (VI, 144).

Незадачливый служитель Фемиды, робеющий на пороге начальника, здесь является единственным исключением, для Чичикова и других пространство

<sup>300</sup> См. о структуре и мотивных составляющих образа города N.: *Майорова С.А.* Мифология города в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» // Православие в контексте отечественной и мировой литературы. Арзамас, 2006. С. 231-239; *Соливетти К.* Динамика и статичность в кривом зеркале «Мертвых душ» // Феномен Гоголя: Материалы Юбилейной международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения Н. В. Гоголя. СПб., 2011. С. 469-482; *Соливетти К.* Из наблюдений над символикой пространства в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» // *Laurea Logae*. Сборник памяти Ларисы Георгиевны Степановой. СПб., 2011. С. 497-507.

фамильяризировано и по-домашнему открыто («начали мало-помалу **появляться свидетели**: знакомый читателю прокурор-моргун, инспектор врачебной управы, Трухачевский, Бегушкин и прочие <...>. Многие из них были совсем незнакомы Чичикову: недостававшие и лишние набраны были тут же из палатских чиновников»; VI, 148), причем из присутствия эта многочисленная компания отправляется к полицмейстеру, который «был среди граждан совершенно как в родной семье, а в лавки и в гостиный двор наведывался, как в собственную кладовую» (VI, 149), совершенно игнорируя, вслед за хозяином, границы между служебным и личным пространством.

Гостиная в подобном контексте становится продолжением департамента, с тем же набором героев и теми же темами разговоров, только движущей силой ее выступают дамы, склонные больше внимания уделять этикету:

Визитная карточка, будь она писана хоть на треновой двойке или бубновом тузе, но вещь была очень священная. Из-за нее две дамы, большие приятельницы и даже родственницы, перессорились совершенно, именно за то, что одна из них как-то манкировала контр-визитом (VI, 158).

Именно дамы города N. восторженно влюбляющиеся в миллионщика Чичикова, создают атмосферу ажитации («В гостином дворе сделалась толкотня, чуть не давка; образовалось даже гулянье, до такой степени наехало экипажей»; VI, 160), средоточием которой является бал – пространство кульминационной конклавной сцены, где «херсонский помещик» вначале выступает центром внимания («**Появление его** на бале произвело необыкновенное действие. Всё, что ни было, обратилось к нему навстречу»; VI, 162), а затем невольным участником скандала, когда, благодаря Ноздреву, фамильярное снятие границ («Из буфета ли он **вырвался** или из небольшой зеленой гостиной, где производилась игра <...>, своей ли волею или **вытолкали** его, только он явился веселый, радостный, ухвативши под руку прокурора»; VI, 162) оборо-

чивается невозможностью сохранить какую-либо тайну, соблюсти неприкосновенность личной сферы<sup>301</sup>.

В финале поэмы это вторжение в мир Чичикова, раскрытие его загадки мотивирует все пространственные перемещения героев, определенные одной целью – разнесения слухов, для которых распахиваются двери гостиных:

Поутру, ранее даже того времени, которое назначено в городе N. для визитов, **из дверей оранжевого деревянного дома** с мезонином и голубыми колоннами выпорхнула дама в клетчатом щегольском клоке <...>. Дама везла только что услышанную новость и чувствовала побуждение непреодолимое скорее сообщить ее. Всякую минуту **выглядывала она из окна** и видела, к несказанной досаде, что всё еще остается полдороги (VI, 178).<sup>302</sup>

Знаменательно, что таким же качеством решительного пересечения границ наделяется в сознании городских обывателей и Чичиков, его визиты к помещикам мифологизируются и приобретают черты балладного «стука у врат», романтического вторжения:

Приехала, говорит, к ней помещица Коробочка, перепуганная и бледная, как смерть, и рассказывает, и как рассказывает, послушайте только, совершенный роман: вдруг в глухую полночь, когда всё уже спало в доме, раздается **в ворота стук**, ужаснейший, какой только можно себе представить; кричат: **«Отворите, отворите, не то будут выломаны ворота...»** (VI, 183).

Для горожан подобную роль, в свою очередь, играет взбудораживший всех приезд Коробочки, также не обошедшийся без мощного стука в ворота:

Колымага, сделавши несколько поворотов из улицы в улицу, наконец <...> остановилась **перед воротами** дома протопопши. Из брички вылезла девка с платком на голове, в телогрейке, и **хватила обоими кулаками в ворота** так сильно, хоть бы и мужчине <...>. Собаки залаяли, и **ворота**, разинувшись, наконец проглотили, хотя с большим трудом, это неуклюжее дорожное произведение (VI, 177).

<sup>301</sup> См. о специфике конклавных сцен у Гоголя: *Леонавичус А.В.* Бал-скандал: «Горе от ума», «Мертвые души», «Двойник» // Новый филологический вестник. 2013. № 3 (26). С. 88-101; *Маркин П.Ф.* Мифопоэтика губернского бала как бесовского шабаша в «Мертвых душах» Гоголя // Мир науки, культуры, образования. 2007. № 3. С. 102-105.

<sup>302</sup> См. о роли слухов в интеграции городского пространства: *Соливетти К.* Сплетня и стиль: Искривление и кривда в «Мертвых душах» Гоголя // Топоровские чтения I–IV, Избранное. М., 2010. С. 215–226.

Качества благородного разбойника, врывающегося в дома, преступающего границы<sup>303</sup>, находят свою кульминацию в «Повести о капитане Копейкине», рассказываемой в доме полицмейстера конклаву чиновников. Капитан, потерявший руку и ногу, осмеливается не просить, а требовать себе вспомоществования в самом «доме на Дворцовой набережной», вблизи царского дворца, где «стеклушки **в окнах**, можете себе представить, полутора-саженные зеркала <...>, металлические галантереи, какая-нибудь **ручка у дверей**, так что нужно, знаете, забежать наперед в мелочную лавочку, да купить на грош мыла, да прежде часа два тереть им руки, да потом уже решишься ухватиться за нее» (VI, 201). Не испытывая трепета перед пространственно-социальными границами, Копейкин решительно ставит ультиматум вельможе, а когда его выбрасывают из дворца, превращается в атамана разбойников.

Ощущение порогового положения, охватившее город и вызвавшее к жизни подобные фантомы, реализуется не только в лихорадочных перемещениях, когда все покидают свои «норы», но и в телесных манипуляциях, чреватых гротескными искажениями, вроде превращения Чичикова в безрукого и безногого Копейкина. На улицах «**показался** какой-то Сысой Пафнутьевич и Макдональд Карлович, о которых и не слышно было никогда; в гостиных **заторчал** какой-то длинный, длинный с простреленною рукою, такого высокого роста, какого даже и не видано было» (VI, 190). Этот взрыв деформаций подготавливается в поэме дорожными впечатлениями Чичикова, внимательно замечающего в окнах городских домов и деревенских усадеб, какие-то странные лица, подобные лицу-огурцу и лицу-тыкве. Е.Е. Завьялова в своей статье<sup>304</sup> выделила целый ряд таких «картин», построенных на смещении границ между человеческим, животным и вещным началом:

<sup>303</sup> Ср. характеристику первой успешной авантюры Чичикова по добыванию должности через соблазнение дочери повытчика: «Чичиков **переехал к нему в дом**, сделался нужным и необходимым человеком <...>. Это был самый трудный **порог**, через который перешагнул он» (VI, 230).

<sup>304</sup> Завьялова Е.Е. Образ окна в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» // Когнитивный подход к анализу и интерпретации художественного произведения. Астрахань, 2011. С. 34-38. См. также: Завьялова Е.Е. Поэтика «законовых» описаний Н.В. Гоголя // Русская литература. 2012. № 4. С. 152-157.

**В окне** помещался сбитенщик с самоваром из красной меди и лицом так же красным, как самовар, так что издали можно бы подумать, что **на окне** стояло два самовара, если б один самовар не был с черною, как смоль, бороною (VI, 8); Бабы с толстыми лицами и перевязанными грудями смотрели **из верхних окон**; **из нижних** глядел теленок или высовывала слепую морду свою свинья (VI, 21-22); <...> там **из окна** выглядывает, в некотором роде, семга эдакая, вишенки по пяти рублей штука, арбуз-громадище, дилижанс эдакой, высунулся **из окна** и, так сказать, ищет дурака, который бы заплатил сто рублей... (VI, 203)

В финале поэмы все они, отдаленно маячившие в окнах-витринах, оказываются на улицах, в гостиных и в департаментах, выстраиваясь в целые портретные галереи:

У иных были лица точно дурно выпеченный хлеб: щеку раздуло в одну сторону, подбородок покосило в другую, верхнюю губу взнесло пузырем, которая в прибавку к тому еще и треснула; словом, совсем некрасиво (VI, 228-229)<sup>305</sup>.

Спасением от гротескно взметнувшегося города, где смещение пространственных границ оборачивается социальным брожением, едва ли не бунтом, и искажением человеческой природы, становится дорога. Самым, пожалуй, ярким и семантически насыщенным примером использования окна как экзистенциальной метафоры, воплощающей антитезу мучительной статики и облегчающего душу движения, является сцена перед отъездом-побегом Чичикова из города N., поданная в духе обобщающей типизации:

В продолжение этого времени он имел удовольствие испытать приятные минуты, известные всякому путешественнику, когда в чемодане все уложено и в комнате валяются только веревочки, бумажки да разный сор, когда человек не принадлежит ни к дороге, ни к сиденью на месте, **видит из окна** проходящих, плетущихся людей, толкующих об своих гривнах и с каким-то глупым любопытством поднимающих глаза, чтобы, **взглянув на него**, опять продолжать свою дорогу, что еще более растравляет нерасположение духа бедного неедущего путешественника. Всё, что ни есть, всё, что ни видит он: и лавчонка **против его**

<sup>305</sup> См. интерпретацию подобных гоголевских образов в связи с проблемой гротескной антропологии: Бочаров С.Г. Загадка «Носа» и тайна лица // Бочаров С.Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 180-212; Бочаров С.Г. Вокруг «Носа» // Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 98-120; Манн Ю.В. Еще раз о мосте Манилова и «тайне лица» // Манн Ю.В. Творчество Гоголя: смысл и форма. С. 453-462; Манн Ю.В. Чудесные превращения гоголевских лиц // Манн Ю.В. Сквозь форму к смыслу. Самоотчет. Часть 1: Из «Гоголевской мозаики». М.; Явне: Высшая школа консалтинга, 2015. С. 116-124.

**окон**, и голова старухи, живущей в супротивном доме, **подходящей к окну** с коротенькими занавесками, — всё ему гадко, однако же он **не отходит от окна** (VI, 218).

Лиминальное положение гостя, обитателя гостиничного номера с «**дверью** в соседнее помещение, всегда заставленную комодом, где устроивается сосед, молчаливый и спокойный человек, но чрезвычайно любопытный, интересующийся знать о всех подробностях проезжающего» (VI, 8), здесь, помимо невозможности избежать чужого назойливого внимания, усугубляется чувством напрасно убиваемого времени, а в пределе – самой жизни, от которой герой отгорожен прозрачной гранью оконного стекла. По сути, это то самое стекло, через которое так «кисло-неприятно» посмотрела жизнь на детство Чичикова. От ее взгляда герой пытается уйти, создавая собственное изолированное пространство, подобное тщательно укрываемой шкатулке, но все его аферы, подразумевающие активные контакты с людьми, в конечном итоге становятся достоянием гласности, выносятся на общее обозрение и завершаются вердиктом «Не приказано принимать» (VI, 212). Так же легко, впрочем, распадается и миражное единство, возникшее в городе благодаря бурной деятельности Чичикова. Его отъезд, совпавший с похоронами прокурора, вновь закрывает покидаемое пространство, символом которого становится гроб, накрепко заколоченное вместилище бесцельно прожитой жизни<sup>306</sup>.

### 3.3.2. Символика домашних границ во втором томе поэмы

Преобразование дорожного одиночества авантюриста в трансцендентный поиск «небесного дома» определило вектор второго тома «Мертвых душ», предвестием чего могут служить чувства, овладевшие Чичиковым после разговора с Костанжогло:

Когда потом поместились они все в **уютной комнатке**, озаренной свечками, на-  
супротив балкона и **стеклянной двери** в сад, и глядели к ним оттоле **звезды**,

<sup>306</sup> См.: Воронаев В.А. «Покойника встретить – к счастью»: народные приметы в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» // Русская речь. 2008. № 2. С7 114-117.

блиставшие [над] вершинами заснувшего сада, Чичикову сделалось так приятно, как не бывало давно. Точно как бы после долгих странствований приняла уже его **родная крыша** и, по совершении всего, он уже получил всё желаемое и бросил скитальческий посох, сказавши: «довольно!» (VII, 73-74).

Эта пейзажно-интерьерная картина насквозь символична, через все пластические детали ее просвечивает духовно-религиозная метафорика, воплощающаяся в итоге в сюжете «блудного сына». Положение перед балконом, прозрачная, облегчающая контакт, дверь в сад – природное и одновременно трансцендентное пространство<sup>307</sup>, глядящие сверху звезды, глаза неба, создают мотивный комплекс возвышенного переживания, предвестия сакральной истины. «Родная крыша», обретаемая здесь вечно бездомным Чичиковым, не имеет материального воплощения, является лишь символическим образом, противопоставленным «странствованиям» и «скитальческому посоху».

Тем самым метафоризация, осуществлявшаяся в первом томе «Мертвых душ» через универсализирующие формулы, где она растворялась в пластике описаний, сменяется в продолжении поэмы эмблематизацией<sup>308</sup>. Подобный духовный субстрат в той или иной степени чувствуется в обрисовке и сюжетных функциях домашних границ. Дверь и окно выступают во втором томе не столько частью бытовой обстановки, сколько знаком того или иного душевного состояния, свойственного герою. При этом дом перестает быть просто воплощением характера, как было с поместьем Коробочки или Плюшкина, он аллегорически воплощает противоречие, которое персонаж должен преодолеть, дабы внутренне переродиться<sup>309</sup>.

<sup>307</sup> О мифологеме рая во втором томе см.: *Гончаров С.А.* Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. С. 223-228; *Гольденберг А.Х.* Топос рая в прозе Гоголя: фольклорные и литературные истоки // *Восток Запад: пространство русской литературы: Материалы Международной научной конференции.* Волгоград, 2005. С. 131–141.

<sup>308</sup> См. об учительной поэтике позднего Гоголя: *Гончаров С.А.* Творчество Н.В. Гоголя и традиции учительской литературы. СПб., 1992; *Виноградов И.А.* Гоголь-художник и мыслитель: Христианские основы мирозерцания. М., 2000; *Гольденберг А.Х.* Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя. М.: Флинта, 2013.

<sup>309</sup> См. о пространственной символике второго тома: *Кривонос В.Ш.* Символика места во втором томе «Мертвых душ» // *Известия РАН. Серия литературы и языка.* 2009. Т. 68. № 2. С. 34–41.

Эта семантика отчетливо реализована в описании поместья Андрея Ивановича Тентетникова, расположенного на склоне горы в окружении живописной природы. Созерцание окрестных видов порождает в сознании восторг и изумление открытостью пространства:

Вид был очень хорош, но вид сверху вниз, с **надстройки дома** на отдаленья, был еще лучше. Равнодушно не мог выстоять **на балконе** никакой гость и посетитель. От изумленья у него захватывало в груди дух, и он только вскрикивал: «господи, как здесь просторно!» (VII, 8)

Как и в предыдущем фрагменте, балкон, высокое положение наблюдателя, природа, подобная райскому саду, возвышающаяся над всем церковь, намекают на выход из повседневности, да и сам дом помещика необычен, напоминает замок «с **большим полукруглым окном**» (VII, 8). Он открыт и для горного мира, и для земных обитателей, и только апатия владельца мешает поддержанию внешних контактов. Чичиков, приезжающий в поместье, пересекает тем самым не онтологические границы, обусловленные характером локуса, но барьеры духовные, обусловленные временным состоянием Тентетникова<sup>310</sup>.

Оно само маркировано амбивалентной пространственной символикой, воплощенной в окне. С одной стороны, Гоголь воспроизводит здесь уже обретший шаблонность мотив бессмысленного сидения у окна и созерцания бытовых сцен, знак духовной приземленности «копителя неба»:

И два часа просиживал он за чаем. И этого мало, он брал еще холодную чашку и с ней подвигался **к окну**, обращенному на двор. **У окна** же происходила всякий день следующая сцена. <..> кричал кричмя дворовый ребятишка, получивший от матери затрещину, визжал борзой кобель, присев задом к земле, по поводу горячего кипятка, которым обкатил его, выглянувши из кухни, повар. Словом, всё голосило и верещало невыносимо. Барин **всё видел и слышал** (VII, 10).

Контекстом этого образа выступали мотивы добровольной изоляции, отказа Тентетникова от внешних контактов, воплощенное в закрытых окнах и две-

<sup>310</sup> См. о герое: *Гольденберг А.Х.* Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя. С. 61-66; *Кораблев А.А.* Литературный контекст 1840-х гг. в подтексте «Мертвых душ»: Тентетников и его окружение – возможные прообразы и прототипы // *Творчество Гоголя и русская общественная мысль. Тринадцатые Гоголевские чтения.* Новосибирск, 2013. С. 230-240.

рях («Ему <...> не хотелось даже **растворять окна** затем, чтобы забрать свежего воздуха в комнату, и прекрасный вид деревни, которым не мог равнодушно любоваться никакой посетитель, точно не существовал для самого хозяина»; VII, 11; «Он решился с ними (соседями. – О.Б.) совсем **разнакомиться** и произвел это даже довольно резко»; VII, 22). Но с другой стороны, само присутствие рядом с героем открытого природного пространства и сохраняющаяся возможность общения с соседями, чрезвычайно частотное упоминание окна намекают на грядущие перемены.

Переходное состояние является во втором томе постоянной приметой как персонажей, так и их жилищ. У героев, выступающих образцами и примерами подражания для Чичикова, это реализуется в непрерывной деятельности, в активном домостроительстве, у других помещиков – в противоречиях характера, отражающихся в как-либо искаженной и требующей возвращения к норме структуре домашнего пространства. Наиболее репрезентативно первый вариант воплотился в Константине Федоровиче Костанжогло, рачительном и предприимчивом хозяине, ставящем на первое место здравый смысл и пользу. Его поместье вписано уже не в стихийно-природный, а в сельскохозяйственный ландшафт, где поля чередуются с защитными полосами лесонасаждений («И три раза проехали, как **сквозь ворота стен**, сквозь леса»; VII, 57), образующими естественные барьеры. Благодаря им оно обходится без заборов и ограждений, располагаясь на пригорках («на трех возвышениях, увенчанных тремя церквями»; VII, 58) и ориентируясь на свободу внутренних передвижений и обзора («улицы торные <...> **проспект амбаров** и **рабочих домов** вплоть до самого дому, чтобы всё было видно барину, что ни делается вокруг его; и в довершение **поверх дома** фонарь обозревал на пятнадцать верст кругом всю окольность»; VII, 58). Прозрачность границ между внутренним и внешним, отражающая жизнь в движении, в непрерыв-

ных хозяйственных заботах<sup>311</sup>, определила сам облик господского дома, лишенный статичного характера:

Чичиков с любопытством рассматривал **жилище** этого необыкновенного человека, который получал 200 тысяч, думая по нем отыскать свойства самого хозяина, как по оставшейся раковине заключают об устрице или улитке, некогда в ней сидевшей и оставившей свое впечатление. Но нельзя было вывести никакого заключения. **Комнаты** все просты, даже пусты: ни фресков, ни картин, ни бронз, ни цветов, ни этажерок с фарфором, ни даже книг. Словом, всё показывало, что главная жизнь существа, здесь обитавшего, проходила вовсе не **в четырех стенах комнаты**, но в поле, и самые мысли не обдумывались заблаговременно сибаритским образом у огня, пред камином, в покойных креслах, но там же, на месте дела, приходили в голову, и там же, где приходили, там и претворялись в дело (VII, 58-59).

Костанжогло предстает в поэме чаще всего на крыльце, где ведет деловой разговор, входящим или выходящим из дверей («Костанжогло показался **в дверях** гостиной»; VII, 61), либо беседующим перед окном на балкон, где Чичикова настигает блаженное чувство просветления.

Смягченный вариант подобной жизни мы видим в жилище Василия и Платона Михайловичей Платоновых, родственников Костанжогло. В их поместье Чичиков попадает проездом и на короткое время, не будучи даже приглашенным в дом. Василий принимает гостя во дворе, на скамейках под липами, что также говорит о его бурной хозяйственной жизни, об отеческой опеке крестьян, интересы которых – в виде отнятой Леницыным пустоши, где празднуется красная горка, – он отправляет соблюсти гостя. Дом Платоновых почти полностью растворен в садовом пространстве, скрывающем буйной зеленью все ограды<sup>312</sup>:

<sup>311</sup> См. опыт интерпретации образа Костанжогло в контексте типа героя-предпринимателя: *Зарубина Н.Н.* Российский предприниматель в художественной литературе XIX- начале XX века // *Общественные науки и современность*. 2003. № 1. С. 101-115. Ср.: *Гольденберг А.Х.* Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя. С. 66-76.

<sup>312</sup> См. о символике сада у Гоголя: *Фуссо С.* Ландшафт «Арабесок» // Н.В. Гоголь. Материалы и исследование. М.: Наследие, 1995. С. 69-81; *Дмитриева Е.Е.* Сад Плюшкина, сад Гоголя // *Поэтика русской литературы*. М., 2001. С. 148-160; *Доманский В.А.* Сады в художественном пространстве Н.В. Гоголя // Н.В. Гоголь и славянский мир (русская и украинская рецепции). Томск, 2007. Вып. 1. С. 213-221.

Они повернули направо **в ворота**. **Двор** был старинный; **дом** тоже старинный, каких теперь не строят, с навесами, под высокой крышей. Две огромные липы, росшие посреди **двора**, покрывали почти половину его своею тенью. Под ними было множество деревянных скамеек. Цветущие сирени и черемухи бисерным ожерельем обходили **двор вместе с оградой**, совершенно скрывавшейся под их цветами и листьями. Господский **дом** был совершенно закрыт, только одни **двери и окна миловидно глядели** сквозь их ветви. Сквозь прямые, как стрелы, лесины дерев белели, сквозили кухни, кладовые и погреба. Всё было в роще (VII, 91).

Из всего дома внимание повествователя выделяет прежде всего окна и двери, пограничные элементы, что превращает его в лиминальный локус, располагающийся между природной и человеческой сферой.

Переходность в жилище других помещиков связана либо с перестройками, либо с внутренними контрастами. В поместье Кошкарева, например, идут непрерывные строительные работы («Вся деревня была вразброску: постройки, перестройки, кучи извести, кирпичу и бревен по всем улицам»; VII, 62), целью которых является создание фантомного бюрократического пространства с домами-канцеляриями («Выстроены были какие-то **дома**, в роде каких-то присутственных мест»; VII, 62). Его бурная деятельность по просвещению крестьян и установлению регулярного делопроизводства обретает оценку как нежизнеспособная благодаря эмблематическому образу закрытых дверей, сигнализирующих о равнодушии деревенских обитателей к хозяйским прожектам:

Контора подачи рапортов существовала только на вывеске, и **двери были заперты**. <...> **Толкнулись** они в департамент сельских дел – там переделка: разбудили какого-то пьяного, но не добрались от него никакого толку (VII, 64).

Таким же закрытым пространством оборачивается для Чичикова центр усадьбы – библиотека Кошкарева, полная книг по всем отраслям знания, но знания фантомного и абстрактного, отпугивающего гостя: «Всердцах, схва-

тивши шапку, Чичиков бегом **из дому**, мимо всяких приличий, да **в дверь**: он был сердит» (VII, 66)<sup>313</sup>.

Поместье Хлобуева являет собой образец вопиющего контраста бедности и широких замашек. Оно все недостроено, его границы еще не успели обозначить, да так и оставили:

Наконец вот выглянули **не обнесенные загородью** ветхие **избы** и посреди их вчерне каменный необитаемый **дом**. Крыши, видно, не на что было сде<лать>.

Так он и остался покрытый сверху соломой и почернел. Хозяин жил в другом **доме одноэтажном** (VII, 79).

Отсутствие каких-либо барьеров, защищающих домашнее пространство, будь то изгородь или крыша, эмблематизируют его внутреннюю аморфность и бесструктурность, производные межеумочности положения самого владельца, беспечного, живущего на случайные деньги, но периодически страдающего от своей безалаберности:

**Дом** <Хлобуева> в городе представлял необыкновенное явление. Сегодня поп в ризах служил там молебен; завтра давали репетицию французские актеры. В иной день ни крошки хлеба нельзя было отыскать; в другой – хлебосольный прием всех артистов и художников и великодушная подача всем (VII, 88).

Печатью лиминальности отмечены даже жилища помещиков вполне состоятельных и уважаемых – Петра Петровича Петуха и генерала Бетрищева. Петух, отголосок витальных героев первого тома поэмы, одержим мыслью об отъезде из дома, дабы приобщиться столичной жизни<sup>314</sup>. «Чемоданное настроение» накладывает свой отпечаток на прочно устоявшийся гедонистический быт усадьбы, открытой, как и другие, природному простору:

<sup>313</sup> См. о книжном знании и теме просвещения у позднего Гоголя: *Аверьянова М.А.* Н.В. Гоголь и славянофилы о характере русского просвещения // Литература и история. Вып. 2. М., 2001. С. 84-91; *Виноградов И.А.* Поэма «Мертвые души»: проблема истолкования // Гоголевский вестник. М., 2007. С. 158–167; *Сартаков Е.В.* «Просвещенный верою»: проблема сути истинного просвещения в книге Н.В. Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями» и русской консервативной журналистике первой половины 1840 гг. // Медиаскоп. Электронный научный журнал. 2013. Вып. 4. Режим доступа: <http://www.mediascope.ru/node/1420>; *Балакшина Ю.В.* Диалектика двух типов просвещения в «Авторской исповеди» Н.В. Гоголя // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2014. № 2. С. 19-21.

<sup>314</sup> См. об антитезе «естественности» и «цивилизации», воплощенной о образе Петуха, у позднего Гоголя: *Смирнова Е.А.* Гоголь и идея «естественного человека» в литературе XVIII века // XVIII век. М.; Л.: Наука, 1964. Сб. 6: Русская литература XVIII века. Эпоха классицизма. С. 280-293; *Гольденберг А.Х.* Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя. С. 76-84.

Чудные картины. Но некому было ими любоваться. Николаша и Алексаша, вместо того, чтобы пронестись в это время перед ними на двух лихих жеребцах, в обгонку друг друга, думали о Москве, о кондитерских, о театрах, о которых на- толковал им заезжий из столицы кадет. Отец их думал о том, как бы окормить своих гостей (VII, 55).

Для Петуха дом – это не более чем место, где можно поесть и выспаться, все остальное время он проводит на реке, ловя рыбу. Сети подобно и местное пространство, где все легко снимается («Потом вынул из какого-то огорода **перегородку**, и огородами выехала коляска на площадь, близ деревянной церкви»; VII, 48), хозяин неправдоподобно быстро перемещается («Когда же подъехал он к **крыльцу дома**, к величайшему изумлению его, толстый барин был уже **на крыльце** и принял его в свои объятия. Как он успел так слетать, было непостижимо»; VII, 49), а стены проницаемы для всякого звука («за **стеной** был **кабинет** хозяина. **Стена** была тонкая, и слышалось всё, что там ни говорилось»; VII, 56).

В случае генерала Бетрищева, страдающего от противоречия между природным добродушием и укоренившимся высокомерием («Генерал Бетрищев <...> заключал в себе при куче достоинств и кучу недостатков. <...> В решительные минуты – великодушье, храбрость, безграничная щедрость, ум во всем и, в примесь к этому, капризы, честолюбье, самолюбие <...>»; VII, 37-38), характерологическая лиминальность оборачивается перфекционизмом, который вынуждает реализовывать в условиях праздности, отказа от больших дел, лучшие свойства личности в парадном обустройстве поместья<sup>315</sup>. В нем все геометрически спланировано, величественно, что акцентируется многочисленностью колонн, тщательно убрано:

потом широкою аллею лип, едва начинавших<sup>1</sup> развиваться, внесли его в самую середину деревни. Тут аллея лип своротила направо и, превратясь в улицу овальных <?> <1 нрзб.> тополей, **огороженных** снизу плетеными коробками, уперлась в **чугунные сквозные ворота**, сквозь которые глядел кудряво бога-

<sup>315</sup> См.: *Сугай Л.А.* Генерал Бетрищев у Гоголя и Бетрищевы после Гоголя // Творчество Гоголя и русская общественная мысль. Тринадцатые Гоголевские чтения. Новосибирск, 2013. С. 167-175.

тый резной **фронтон генеральского дома**, опирающийся на восемь коринфских **колонн**. Повсюду несло масляной краской, всё обновлявшей и ничему не дававшей состариться. **Двор** чистотой подобен был паркету (VII, 37).

В системе подобной пространственной эмблематики, пронизанной мотивами переходности, существенно изменяется тип связи между локусами, определяющий сюжетные функции Чичикова. В первом томе помещичьи усадьбы являлись своеобразными островами, не предполагающими единого панорамного обзора. Теперь все они граничат друг с другом и могут быть охвачены общим взглядом, что замечает Чичиков, ревизуя вместе с Костанжогло поместье Хлобуева:

Когда подошли они ближе и стали над крутизной, обросшей чилизником, и вдали блеснул извив реки и темный отрог, и в перспективе ближе показалась часть скрывавшегося в рощах **дома генерала Бетрищева**, а за ним лесом обросшая, курчавая гора, пылившая синеватою пылью отдаления, по которой вдруг догадался Чичиков, что это должно быть **Тентетников** (VII, 81).

Соседство усадеб перерастает в возможность активных коммуникаций. Окрестные помещики хорошо знают друг друга, связаны хозяйственными отношениями, ездят в гости, как страдающий от сплина Платон Михайлович Платонов, который становится проводником и спутником Чичикова. Как следствие, герой-плут во втором томе перемещается между локусами не столько по собственной надобности, сколько выполняя те или иные поручения хозяев. Он добровольно берет на себя инициативу поправить нарушенную коммуникативную связь: примирить Тентетникова и Бетрищева, навестить Кошкарева, родственника генерала, решить вопрос между Платоновым и Леницыным о пустоши и т.п.

Обилие хозяйственно-практических мотиваций лишает повышенной сюжетной значимости ритуал гостеванья с его лиминальной семантикой, встречами и прощаниями на пороге. Его замещает мотивный комплекс домостроительства, предметом которого является, на одном уровне, превращение всего комплекса поместий в единый цветущий сад, а на другом – забота о каждом конкретном локусе. Таким домом, укорененным в местном парадизе,

мечтает обзавестись Чичиков, оставляя свою погоню за фантомами мертвых крестьянских душ:

Он обдумывал, как сделаться помещиком не фантастического, но существенного имени. <...> Уже он видел себя действующим и правящим именно так, как получал Костанжогло – расторопно, осмотрительно, ничего не заводя нового, не узнавши насквозь всего старого, всё высмотревши собственными глазами, всех мужиков узнавши, все излишества от себя оттолкнувши, отдавши себя только труду да хозяйству. Уже заранее предвкушал он то удовольствие, которое будет он чувствовать, когда заведется стройный порядок и бойким ходом двинутся все пружины хозяйственной машины, деятельно толкая друг друга (VII, 76-77).

В его представлении материально-пространственное воплощение чаемой домашней жизни предельно абстрактно, это некий условный локус, где занимается рукодельем жена и бегают ребятишки, зато образ предстоящей деятельности со множеством заманчивых улучшений, как сельскохозяйственных, так и фабрично-предпринимательских, по примеру Костанжогло, рисуется гораздо более отчетливо. Это дом-«хозяйственная машина», где дверь или окно сугубо функциональны, служат каналом непрерывной коммуникации, а в художественном плане – престают маркироваться в повествовании.

Подобный образ дома-предприятия мало напоминал «небесный дом», представавший в религиозно-учительной литературе скорее как духовный идеал. Оправдание и восстановление искаженной человеческой природы, определившей негативную домашнюю семантику «Миргорода», «петербургских повестей» и драматургии, оказывалось возможным, по Гоголю, через труд и непрерывную деятельность, приобретающие смысл христианского служения<sup>316</sup>. Приспособление страстей героев, в особенности приобретательских страстей Чичикова, к такому духовному домостроительству составляло предмет забот Костанжогло и Муразова. Последний, в частности, в сохранившихся черновиках заключительной главы наставлял Хлобуева:

Так послужите же тому, который так милостив. Ему так же угоден труд, как и

<sup>316</sup> См.: *Гончаров С.А.* Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. С. 228-236; *Кривонос В.Ш.* Путь, учительство, иной мир во втором томе «Мертвых душ» Гоголя // *Гоголезнавчі студії*. Ніжин, 2014. Вып. 4 (21). С. 69–80.

молитва. Возьмите какое ни есть занятие, но возьмите как бы вы делали для него, а не для людей. Ну, просто, хоть воду толките в ступе, но помышляйте только, что вы делаете для него. <...> (VII, 102)

Знаменательно, что трудом героя, по замыслу Муразова, должно было стать соби́рание денег на строительство церкви, духовного соборного дома, предполагавшее поездки по всей губернии и вдумчивое узнавание людей, чем, собственно, на протяжении поэмы, но в своекорыстных целях занимался Чичиков:

«Переходя с книгой от помещика к крестьянину и от крестьянина к мещанину, он узнает и то, как кто живет и кто в чем нуждается. – Так что воротится потом, обошедши несколько губерний, так узнает местность и край получше всех тех людей, которые живут в городах... А эдакие люди теперь нужны». Вот мне князь сказывал, что он много бы дал, чтобы достать такого чиновника, который бы знал не по бумагам дело, а так, как они сейчас, на деле, потому что из бумаг, говорят, ничего уж не видать, так все запуталось» (VII, 103-104).

Последовательного воплощения этой трансформации домостроительства в духовное строительство дошедшие до нас черновые материалы второго тома не изображают. Скорее, наоборот, в заключительной главе вновь возникает на новом уровне, уже в отчетливо апокалиптическом контексте образ всеобщего распада и гибели, спасением от которого Муразов и генерал-губернатор мыслят духовный прорыв, мгновенное объединение и исправление людей, как в буре 1812 года<sup>317</sup>.

Военная метафорика и образ осажденной крепости вновь реанимировали значение границ, становящихся барьерами и преградами для врага. Причем такими границами должны были явиться не материальные стены тюрьмы, в которую заключают Чичикова, а духовный щит, ограда от соблазнов и страстей: «Всё будет безуспешно, покуда не почувствовал из нас всяк, что он так же, как в эпоху восстанья народ вооружался против <врагов ?>, так должен восстать против неправды» (VII, 126).

<sup>317</sup> См. о роли мотива Отечественной войны в поэме: *Большухин Л.Ю., Александрова М.А.* «...Вскоре после достославного изгнания французов»: Эмблема исторического рубежа в поэме Гоголя «Мертвые души» // Критика и семиотика. 2012. Вып. 16. С. 231-240.

На этом фоне реальные двери тюрьмы представляли как фантомные. Только в первый момент Чичиков пугается «стука у врат» своей комнаты:

Как вдруг **в передней** вроде некоторого бряканья сапогов со шпорами, и жандарм в полном вооружении, как <будто> в лице его было целое войско <...>  
**Сквозь дверь в переднюю** он увидел, что там мелькало и другое страшило; взглянул **в окошко**, и экипаж. Что тут делать? (VII, 106)

Вскоре, однако, на пороге его камеры появляется Муразов, обещающий свою помощь, за ним утрированно литературный Самосвистов («**одностворчатая дверь** его нечистого чулана растворилась, вошла чиновная особа — Самосви<с>тов, эпикуреец, собой лихач, в плечах аршин, ноги стройные, отличный товарищ, кутила и продувная бестия»; VII, 115), доставляющий любые необходимые предметы, виртуозно обманывающий сторожей, похищающий главного свидетеля из-под закрытых замков. Над «взломом стен» и освобождением Чичикова трудится «на гражданском поприще» маг-юриисконсульт, благодаря которому рушатся юридические да и просто смысловые барьеры:

Скандалы, соблазны и всё так замешалось и сплелось вместе с историей Чичикова, с мертвыми душами, что никоим образом нельзя было понять, которое из этих дел было главнейшая чепуха: оба казались равного достоинства. Когда стали, наконец, поступать бумаги к генерал-губернатору, бедный князь ничего не мог понять (VII, 118).

В итоге Чичиков благополучно покидает тюрьму и отправляется в свое новое и ставшее, благодаря незавершенности поэмы, бесконечным странствие: «“Муразов прав!” сказал он: “пора на другую дорогу”. Сказавши это, он **вышел** из тюрьмы» (VII, 123).

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итоги работы, можно констатировать, что дверь и окно в художественном мире Гоголя, отражающем в этом моменте поэтику русской литературы в целом, имеет важное значение. Их семантика и функции определяются в первую очередь местом в смысловом поле домостроительства, метаконцепта отечественной словесности, составляющего часть ее национального своеобразия. Поздний и во многом травматичный переход от традиционалистской культуры, где Дом есть священное средоточие ценностей человеческого и трансцендентного мира, о чем свидетельствуют и ритуально-обрядовые компоненты восточнославянского народного православия, и его древнерусские и барочные модификации, к культуре современной, олицетворенной, в частности, в классицизме, где Дом сразу оказался вытеснен Вселенной, пространством универсально-космического творчества, строительства сакрализованной Империи, задал основной вектор смысловых поисков – восстановление в поле надличностных ценностей службы, долга, государства и его институтов сферы индивидуальной защищенности, приватности. Так сюжеты отстаивания границ Дома, маркерами которых выступили лиминальные элементы интерьера, приобрели особую важность для русской литературы конца XVIII – первой трети XIX веков (и далее – для литературы XIX и XX вв.), где дверь и окно функционировали как целостный миромоделирующий комплекс, обладающий преемственной ядерной семантикой и реализующийся в системе устойчивых мотивов (онтологических, антропологических, социально-коммуникативных, экзистенциально-психологических), сюжетно-повествовательных схем (сюжеты освоения мира и враждебного вторжения) и жанрово-стилевых топосов (притчевый «блудный сын», идиллический «домосед», романтический «странствователь», элегическая «дева у окна», балладный «стук у врат»).

Гоголевская поэтика лиминальных элементов в этом плане амбивалентна. Она испытала влияние как патриархальной культуры с ее абсолютизацией Дома (народная мифопоэтика, барочное домостроительство), так и сентиментально-романтических подходов к моделированию домашнего пространства, в которых чувствуется привкус ресентимента по отношению к разрушающим Дом силам. Но в не меньшей степени на гоголевское творчество повлияла и классицистско-имперская культура с ее маргинализацией Дома, мыслимого как убежище от исполнения сверхличного общественного долга. У писателя последний часто сливается с долгом религиозным, производным сакрализации Империи, особенно в поздних произведениях, где Небесный дом отождествляется с Россией («Выбранные места из переписки с друзьями»). В результате семантика и функции двери и окна от одного этапа творчества к другому существенно меняются, воплощая стремление то к деконструкции Дома, то к его оправданию и восстановлению.

Уже ранние гоголевские циклы демонстрируют эволюцию от мифопоэтической семантики двери и окна, определенной центральным положением дома в онтологическом и социально-коммуникативном пространстве («Вечера на хуторе близ Диканьки»), к ее инверсии и разрушению под влиянием формирующейся негативной антропологии («Миргород»), определяемой в большей степени духовно-религиозными интенциями. В драматургии и петербургских повестях дверь и окно выступили уже скорее маркерами социальных и экзистенциально-психологических разделений, лишенных онтологической оправданности и превращающих дом в искаженное фантомное пространство. Однако, пройдя круг деконструкции и отвержения Дома, в поэме «Мертвые души» писатель, ища положительных опор, предпринял попытку его восстановления на иной духовной основе, что реализовалось в художественном плане в эпической интеграции пространства, актуализирующей сюжет пересечения домашних границ и восстановления закодированной в метафорике окна и двери искаженной человеческой природы. В черновых мате-

риалах второго тома эта установка приобрела заостренность и трансформировалась в сквозную эмблематизацию лиминальных элементов как знаков правильного / неправильного домостроительства.

Подобная смысловая амбивалентность не позволяет найти единых формул для определения гоголевской поэтики двери и окна. В нашей диссертации она проанализирована в первую очередь в аспекте предметной образности и сюжетных функций и в меньшей степени как источник метафорического моделирования, которое способно еще более усложнить картину. Между тем гоголевское повествование, построенное на динамике точек зрения и смысловых планов, активно погружает любую предметную деталь в символический контекст и включает в парадигму взаимосоотнесенных мотивов, когда метафорическим аналогом окна может служить зеркало, стекло, картина, отражение, вода, свет, звук, эквивалентом двери – крыльцо, подземный ход, печь, крыша, лестница, дерево, земля, путь и т.п.

Эта сторона семантики, требующая тонких интерпретационных инструментов и особой осторожности наблюдений, является очевидной перспективой в развитии темы диссертации, точно также как и ее расширение за счет произведений Гоголя, где дверь и окно лишаются статуса художественной предметно-сюжетной детали и выступают объектами метафорического или даже эмблематического моделирования. В первую очередь это эссе и статьи 1830-х гг., особенно эстетического характера, а также духовная и публицистическая проза позднего периода, которые позволят более дифференцированно выделить пласт смыслов и мотиваций, приобретаемых дверью/окном в свете взглядов Гоголя на искусство, в том числе архитектуру, в контексте религиозной и социальной символики. Не меньший интерес здесь имеет эпистолярное наследие писателя и его записные книжки, где соединяется экзистенциально-бытовое восприятие лиминальных элементов дома с элементами метафоризации, имеющей очевидные переключки с художественными текстами Гоголя.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

### Источники

1. Английская лирика первой половины XVII века / Сост., общ. ред., вступ. ст. А. Н. Горбунова. М.: Изд-во МГУ, 1989. 346 с.
2. Батюшков К.Н. Полное собрание стихотворений / К. Н. Батюшков; вступ. ст., подгот. текста и примеч. Н.В. Фридмана. М.; Л.: Советский писатель, 1964. 352 с.
3. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. / В. Г. Белинский. М.: Издательство АН СССР, 1955. Т. 6. 797 с.
4. Велес де Гевара Л. Хромой бес / Л. Велес де Гевара // Плутовской роман: сборник: пер. с исп. / вступ. ст. Н. Томашевского; примеч. Е. Лысенко, С. Пискуновой. М.: Правда, 1989. 668 с.
5. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: в 14 т. / Н. В. Гоголь. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952.
6. Гриммельсгаузен Я. Симплициссимус / Я. Гриммельсгаузен; вступ. ст. и пер. и примеч. А. Морозова. М.: Художественная литература, 1976. 557 с.
7. Даль В.И. Пословицы русского народа. Сборник пословиц, поговорок, речений... / В. И. Даль. СПб.: Изд-во т-ва М. О. Вольф, 1904. Т. 8. 248 с.
8. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. / В. И. Даль. М.: ГИС, 1955. Т. 3. 555 с.
9. Державин Г.Р. Стихотворения / Г. Р. Державин; вступит. ст., подгот. текста и общ. ред. Д. Д. Благого; примеч. В. А. Западова. Л.: Советский писатель, 1957. 469 с.
10. Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. / В. А. Жуковский. М.: Языки русской культуры, 1999. Т. 1. Стихотворения 1797-1814 гг. / ред. О.Б. Лебедева, А.С. Янушкевич. 758 с.

11. Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. / В. А. Жуковский. М.: Языки русской культуры, 2000. Т. 2. Стихотворения 1815-1852 гг. / ред. О.Б. Лебедева, А.С. Янушкевич. 840 с.
12. Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М.: Языки славянских культур, 2008. Т. 3. Баллады / сост. и ред. Н. Ж. Ветшева, Э. М. Жилиякова. 456 с.
13. Капнист В.В. Избранные произведения / В. В. Капнист. Л.: Советский писатель, 1973. 614 с.
14. Карамзин Н.М. Избранные сочинения: В 2 т. / Н. М. Карамзин. М.-Л.: Художественная литература, 1964. Т. 1. 808 с.
15. Карамзин Н.М. Полное собрание стихотворений / Н. М. Карамзин; вступ. ст. и прим. Ю. М. Лотмана; Ред. кол.: В. Н. Орлов, В. Г. Базанов, И. Б. Бурсов и др. М.-Л.: Советский писатель, 1966. 423 с.
16. Локк Дж. Сочинения: В 3 т. / Дж. Локк; ред. и сост., авт. примеч. А. Л. Субботин; АН СССР, Ин-т философии. М.: Мысль, 1988. Т. 3. 669 с.
17. Муравьев М.Н. Полное собрание сочинений: в 3 ч. / М. Н. Муравьев. СПб., 1819. Ч. 1. 381 с.
18. Погорельский А. Избранное / Антоний Погорельский; сост., вступ. ст. и примеч. М. А. Турьян. М.: Советская Россия, 1985. 427 с.
19. Полоцкий Симеон. Вертоград многоцветный / Симеон Полоцкий. Подг. текста, статья и комментарий А. Хипписли и Л. И. Сазоновой. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1996. Т. 1. 356 с.
20. Полоцкий Симеон. Вертоград многоцветный / Симеон Полоцкий. Подг. текста, статья и комментарий А. Хипписли и Л.И. Сазоновой. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1996. Т. 2. 657 с.
21. Полоцкий Симеон. Избранные сочинения / Симеон Полоцкий. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1953. 281 с.

22. Путешествие Пилигрима в Небесную страну. Аллегорический рассказ (подобие сновидения) Джона Буньяна / пер. с англ. Ю. Д. Засецкой. East Orange: И. Я. Бокмелдер, 1921. 377 с.
23. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. / А. С. Пушкин. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937-1959. Т. 1. 531 с.
24. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. / А. С. Пушкин. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937-1959. Т. 4. 481 с.
25. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. / А. С. Пушкин. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937-1959. Т. 5. 543 с.
26. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. / А. С. Пушкин. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937-1959. Т. 6. 697 с.
27. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. / А. С. Пушкин. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937-1959. Т. 8. Кн. 1. 494 с.
28. Руссо Ж.-Ж. Педагогические сочинения: В 2 т. / Ж.-Ж. Руссо; под ред. Г. Н. Джибладзе. М.: Педагогика, 1981. Т. 1. 653 с.
29. Скалон С.В. Воспоминания Скалон С.В. (урожденной Капнист) / С. В. Скалон // Исторический вестник. 1891. Т. 44. № 5. С. 338-367.
30. Козодавлев Ф. Письмо к татарскому мурзе, сочинившему Оду к премудрой Фелице / Ф. Козодавлев // Собеседник любителей русского слова. СПб., 1783. Ч. 8. С. 3-8.
31. Собрание стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году / Подготовка текстов и приложений И.А. Айзикова, В.С. Киселев, Н.Е. Никонова. М.: Языки славянской культуры, 2015. 637 с.

### Исследования

32. Абрамович С. «Такой нехороший народ, что ему надо на самую голову наплевать»? (Польский и еврейский мир в «Тарасе Бульбе») / С. Абрамович // Гоголезнавчі студії. Вип. 4. Ніжин, 1999. С. 33-40.

33. Авдеенко И.А. Концепт дверь в языковой картине мира русской рок-поэзии / И. А. Авдеенко // Амурский научный вестник. 2009. № 2. С. 318-325.
34. Аверьянова М.А. Н.В. Гоголь и славянофилы о характере русского просвещения / М. А. Аверьянов // Литература и история. Вып. 2. М., 2001. С. 84-91.
35. Агапкина Т.А. Лес / Т. А. Агапкина // Славянские древности. М.: Международные отношения, 2004. Т. 3. С. 97-100.
36. Агапкина Т.А. Поле / Т. А. Агапкина // Славянские древности. М.: Международные отношения, 2009. Т. 4. С. 133-137.
37. Александрова С.В. Повести Н. В. Гоголя и народная зрелищная культура / С. В. Александрова // Русская литература. 2001. № 1. С. 50-65.
38. Алексеев М.П., Мордовченко Н.И., Назаревский А.А., Слонимский А.Л. Комментарии / М. П. Алексеев, Н. И. Мордовченко, А. А. Назаревский, А. Л. Слонимский // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. Т. 5. Женитьба; Драматические отрывки и отдельные сцены. С. 441-509.
39. Анисимова Н.С. Мифологема «Дом» и её художественное воплощение в автобиографической прозе первой волны русской эмиграции (на примере романов И.С. Шмелева «Лето Господне» и М.А. Осоргина «Времена»): дис... канд. филол. наук / Н. С. Анисимова. Нижний Новгород, 2007. 185 с.
40. Анненкова Е.И. К вопросу о соотношении фольклорной и книжной традиции в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя // Фольклорная традиция в русской литературе / Е. И. Анненкова; ред. Д. Н. Медриш. Волгоград: Волгоградск. пед. ин-т, 1986. С. 42-48.
41. Анненкова Е.И. Католицизм в системе воззрения Н.В. Гоголя // Н.В. Гоголь: Материалы и исследования / Е. И. Анненкова; ред. Ю. В. Манн. М.: Наследие, 1995. С. 22-49.

42. Анненкова Е.И. Телесное и духовное в традиционной народной культуре и в прозе Н. В. Гоголя (Семантика и функции еды) // Н.В. Гоголь и народная культура. Седьмые Гоголевские чтения / Е. И. Анненкова; ред. В. П. Викулова. М.: ЧеРо, 2008. С. 163-174.
43. Арзамазов А.А. Образные константы дверь и окно в поэтическом мире Виктора Шибанова / А. А. Арзамазов // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2015. № 3-2 (45). С. 20-23.
44. Арзамазов А.А. Символика двери и окна в удмуртской женской поэзии (Л. Кутянова, Л. Нянькина) / А. А. Арзамазов // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2014. № 10-3 (40). С. 37-43.
45. Арсенова Т.А. Динамика образа окна в поэтическом мире Бориса Рыжего / Т. А. Арсенова // Борис Рыжий: поэтика и художественный мир / ред. и сост. Н. Л. Быстров; Т. А. Арсенова. Екатеринбург: Изд-во «Кабинетный ученый», 2015. С. 80-112.
46. Арсенова Т.А. Ситуация «поэт у окна» в лирике Бориса Рыжего / Т. А. Арсенова // Дергачевские чтения – 2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы X Всероссийской научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения И. А. Дергачева, Екатеринбург, 6-7 октября 2011 г.: в 3 т./ сост. А. В. Подчиненов. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2012. Т. 1. С. 3-10.
47. Байбурин А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян / А. К. Байбурин. Л.: Наука, 1983. 191 с.
48. Байбурин А.К. Окно в звуковом пространстве / А. К. Байбурин // Евразийское пространство: Звук, слово, образ / отв. ред. Вяч. Вс. Иванов. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 120-133.
49. Байбурин А.К. Ритуал в традиционной культуре: Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов / А. К. Байбурин. СПб.: Наука, 1993. 240 с.

50. Байбурин А.К., Левинтон Г.А. Похороны и свадьба / А. К. Байбурин, Г. А. Левинтон // Исследования в области балто-славянской духовной культуры: Погребальный обряд. М.: Наука, 1990. С. 64-98.
51. Балакшина Ю.В. Диалектика двух типов просвещения в «Авторской исповеди» Н.В. Гоголя / Ю. В. Балакшина // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2014. № 2. С. 19-21.
52. Баталова Т.П. Символика «Шинели» в «петербургских повестях» Н.В. Гоголя / Т. П. Баталова // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2011. Т. 17. № 2. С. 123-128.
53. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет / М. М. Бахтин. М.: Художественная литература, 1975. 500 с.
54. Бахтин М.М. Эпос и роман / М. М. Бахтин. СПб.: Азбука, 2000. 300 с.
55. Башляр Г. Избранные труды: Поэтика пространства / Г. Башляр. М.: РОССПЭН, 2004. 373 с.
56. Белецкий А. Старинный театр в России. Т. 1. Зачатки театра в народном быту и школьном обиходе Южной Руси – Украины / А. Белецкий. М.: Думнов, 1923. 103 с.
57. Белова О.В. Круг / О. В. Белова // Славянские древности. М.: Международные отношения, 2004. Т. 3. С. 11-12.
58. Белова О.В. Свой-чужой / О. В. Белова // Славянские древности. М.: Международные отношения, 2009. Т. 4. С. 581-582.
59. Белова О.В. Церковь / О. В. Белова // Славянские древности. М.: «Международные отношения», 2012. Т. 5. С. 488-493.
60. Белова О.В., Плотникова А.А., Толстая С.М. Небо / О. В. Белова, А. А. Плотникова, С. М. Толстая // Славянские древности. М.: Международные отношения, 2004. Т. 3. С. 376-380.
61. Белогурова Е.В. Поэтика и семиотика Дома в творчестве М.А. Булгакова: дис. ... канд. филол. наук / Е. В. Белогурова. Омск, 2014. 212 с.

62. Белый А. Мастерство Гоголя / А. Белый. М.: МАЛП, 1996. 351 с.
63. Березович Е.Л. Язык и традиционная культура: Этнолингвистические исследования / Е. Л. Березович. М.: Индрик, 2007. 599с.
64. Бломквист Е.Э. Крестьянские постройки русских, украинцев и белорусов / Е. Э. Бломквист // Восточнославянский этнографический сборник / отв. ред. С. А. Токарев. М.: АН СССР, 1956. С. 5-458.
65. Богодерова А.А. Сюжетная ситуация ухода в русской литературе второй половины XIX века: дис. ... канд. филол. наук / А. А. Богодерова. Новосибирск, 2011. 278 с.
66. Болкунова Н.С. Мотивы Дома и Дороги в художественной прозе Н.В. Гоголя: дис. ... канд. филол. наук / Н. С. Болкунова. Саратов, 1999. 181 с.
67. Бологова М.А. «Открытой дверь оставьте»: «двери восприятия» в романе Г. Щербаковой «Уткомесь, или моление о Еве» / М. А. Бологова // Сибирский филологический журнал. 2003. № 3-4. С. 126-144.
68. Болотникова О.Н. Дверь и окно в контексте барочной эмблематики дома / О. Н. Болотникова // Вестник Томского государственного университета. 2015. № 397. С. 5-11.
69. Большакова А.Ю. Усадебные локусы в «Мертвых душах»: к проблеме структурной организации произведения / А. Ю. Большакова // Гоголь как явление мировой литературы / отв. ред. Ю. В. Манн. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 239-250.
70. Большухин Л.Ю., Александрова М.А. «...Вскоре после достославного изгнания французов»: Эмблема исторического рубежа в поэме Гоголя «Мертвые души» / Л. Ю. Большухин, М. А. Александрова // Критика и семиотика. 2012. № 16. С. 231-240.
71. Борисов Ю.Н. Судебная власть в русской сатирической комедии XVIII века / Ю. Н. Борисов // Феноменология власти в сатире / ред. В. В. Прозоров, И. В. Кабанова. Саратов: Наука, 2008. С. 41-64.

72. Бочаров С. «Красавица мира». Женская красота у Гоголя / С. Бочаров // Бочаров С. Филологические сюжеты. М.: Языки славянских культур, 2007. С. 147-173.
73. Бочаров С.Г. Вокруг «Носа» / С. Г. Бочаров // Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 98-120.
74. Бочаров С.Г. Генетическая память литературы / С. Г. Бочаров. М.: РГГУ, 2012. 343 с.
75. Бочаров С.Г. Загадка «Носа» и тайна лица / С. Г. Бочаров // Бочаров С.Г. О художественных мирах. М.: Советская Россия, 1985. С. 180-212.
76. Бугрова Л.В. Мотив Дома в русской романтической прозе 20-30-х годов XIX века: дис. ... канд. филол. наук / Л. В. Бугрова. Тверь, 2004. 188 с.
77. Бушуева М.С. «Женитьба» Н. Гоголя и абсурд / М. С. Бушуева. М.: ГИТИС, 1998. 94 с.
78. Былинин В.К. «Лабиринт мира» в интерпретации русского поэта первой половины XVII в. / В. К. Былинин // Развитие барокко и зарождение классицизма в России / ред. А. Н. Робинсон. М.: Наука, 1989. С. 42-50.
79. Бычкова А.Ю. Мотив жертвоприношения в ринологии Гоголя: сравнительно-типологический аспект / А. Ю. Бычкова // В мире научных открытий. 2013. № 9.1 (45). С. 175-191.
80. Бычкова А.Ю. Ринология Н.В. Гоголя: типологические аспекты: дисс. ... кандидата филологических наук / А. Ю. Бычкова. Томск, 2014. 113 с.
81. Вайскопф М.Я. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. 2-е изд., испр. и расшир. / М. Вайскопф. М.: РГГУ, 2002. 685 с.
82. Ветшева Н.Ж., Жилиякова Э.М. Баллады Жуковского / Н. Ж. Ветшева, Э. М. Жилиякова // Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 3. Баллады / Сост. и ред. Н.Ж. Ветшева, Э.М. Жилиякова. М.: Языки славянских культур, 2008. С. 229-240.

83. Виноцкий И. «Вопрос о двери», или куда смотрит князь Андрей в «Войне и мире» Толстого / И. Виноцкий // Вопросы литературы. 2005. № 1. С. 315-323.
84. Винницкий И.Ю. Николай Гоголь и Угроз Световостоков. К истокам идеи «Ревизора» / И. Ю. Винницкий // Вопросы литературы. 1996. № 5. С. 167-195.
85. Виноградов В.В. Стиль Пушкина / В. В. Виноградов. М.: Наука, 1999. 704 с.
86. Виноградов В.В. Этюды о стиле Гоголя / В. В. Виноградов // Виноградов В.В. Поэтика русской литературы: Избранные труды. М.: Наука, 1976. С. 230-368.
87. Виноградов И.А. Гоголь – художник и мыслитель: Христианские основы мирозерцания / И. А. Виноградов. М.: ИМЛИ РАН, 2000. 445 с.
88. Виноградов И.А. Поэма «Мертвые души»: проблема истолкования / И. А. Виноградов // Гоголевский вестник / ред. В. А. Воропаева. М.: Наука, 2007. С. 158-167.
89. Виноградова Л.Н. Ментальный образ ландшафта в народной культуре / Л. Н. Виноградова // Ландшафты культуры. Славянский мир / ред. кол.: И. И. Свирида (отв. ред.), М. В. Лескинен, Г. П. Мельников. М.: Прогресс-Традиция, 2007. С. 45-59.
90. Виноградова Л.Н. Похороны-свадьба / Л. Н. Виноградова // Славянские древности. М.: Международные отношения, 2009. Т. 4. С. 225-228.
91. Виноградова Л.Н. Социорегулятивная функция суеверных рассказов о нарушителях запретов и обычаев / Л. Н. Виноградова // Славянский и балканский фольклор: Семантика и прагматика текста; ред. С. М. Толстая. М.: Институт славяноведения РАН, 2006. С. 214-235.
92. Виноградова Л.Н., Левкиевская Е.Е. Окно / Л. Н. Виноградова, Е. Е. Левкиевская // Славянские древности. М.: Международные отношения, 2004. Т. 3. С. 534-539.

- 93.Виноградова Л.Н., Толстая С.М. Дверь / Л. Н. Виноградова, С. М. Толстая // Славянские древности. М.: Международные отношения, 1999. Т. 2. С. 25-29.
- 94.Виноградова Л.Н., Толстая С.М. Из словаря «Славянские древности»: Дверь / Л. Н. Виноградова, С. М. Толстая // Славяноведение. 1997. № 6. С. 3-7.
- 95.Виролайнен М.Н. Замкнутый мир / М. Н. Виролайнен // Виролайнен М.Н. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб.: Амфора, 2003. С. 312-372.
- 96.Виролайнен М.Н. Мир и стиль («Старосветские помещики» Гоголя). / М. Н. Виролайнен // Виролайнен М.Н. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб.: Амфора, 2003. С. 312-330.
97. Виролайнен М.Н. Мифы города в мире Гоголя / М. Н. Виролайнен // Виролайнен М.Н. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб.: Амфора, 2003. С. 360-372.
- 98.Волков С. «Ревизор»: еда и напитки / С. Волков // Литература. 2009. № 14. С. 27-29.
- 99.Волоконская Т.А. Мотив странных превращений в «Портрете» Н. В. Гоголя: на материале двух редакций повести / Т. А. Волоконская // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2014. № 3 (31). С. 118-125.
100. Волоконская Т.А. Сон и пробуждение как форма странных превращений в повести Н.В. Гоголя «Невский проспект» / Т. А. Волконская // Филологические этюды: сб. научных статей молодых ученых. Вып. 14: В 2 кн. Ч. 1–2 / ред. кол.: А. В. Раева , Г. М. Алтынбаева, Т. В. Бердникова, Д. В. Калуженина, Т.А. Шаповалова. Саратов, 2011. С. 36-41.
101. Воропаев В.А. «Покойника встретить – к счастью»: народные приметы в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» / В. А. Воропаев // Русская речь. 2008. № 2. С. 114-117.

102. Галаева М.В. Образ «дома» в поэзии Анны Ахматовой: дис. ... канд. филол. наук / М. В. Галаева. М., 2004. 187 с.
103. Гельфонд М.М. Лорнеты, окна и зеркала в романе «Евгений Онегин» / М. М. Гельфонд // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2013. № 4. Ч. 2. С. 31-34.
104. Генина Н. Е. «Не дожидайтесь Белкина...»: Нереализованная «тройчатка» А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, В.Ф. Одоевского / Н. Е. Генина // Вестник Томского государственного университета. 2010. № 333. С. 7-9.
105. Генина Н. Е. Феномен «Тройчатки» в русской литературе 1830-х годов: А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, В.Ф. Одоевский: Дисс. ... канд. филол. наук / Н. Е. Генина. Томск, 2010. 197 с.
106. Гладилин М.С. Народные картинки в произведениях Н.В. Гоголя / М. С. Гладилин // Н.В. Гоголь и народная культура. Седьмые гоголевские чтения / ред. В. П. Викулова. М.: ЧеРо, 2008. С. 99-108.
107. Гольденберг А.Х. Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя / А. Х. Гольденберг. Волгоград: Изд-во ВГПУ «Перемена», 2007. 229 с.
108. Гольденберг А.Х. Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя / А. Х. Гольденберг. М.: Флинта, 2013. 230 с.
109. Гольденберг А.Х. Топос рая в прозе Гоголя: фольклорные и литературные истоки / А. Х. Гольденберг // Восток-Запад: пространство русской литературы: Материалы Международной научной конференции. Волгоград, 2005. С. 131-141.
110. Гольденберг А.Х. Фольклорные и литературные архетипы в поэтике Н.В. Гоголя: дис. ... д-ра филол. наук / А. Х. Гольденберг. Волгоград, 2007. 360 с.
111. Гольденберг А.Х. Экфрасис в поэтике Гоголя: текст и метатекст / А. Х. Гольденберг // Филологические науки. 2007. № 1. С. 13-23.
112. Гончаров С.А. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте / С. А. Гончаров. СПб.: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 1997. 338 с.

113. Гончаров С.А. Творчество Н.В. Гоголя и традиции учительской литературы / С. А. Гончаров. СПб.: Образование, 1992. 151 с.
114. Город, усадьба, дом в литературе / сост. и науч. ред. А. Г. Прокофьева, О. М. Скибина, В. Ю. Прокофьева. Оренбург: Изд-во ОГПУ, 2004. 215 с.
115. Губанов С.А. Художественное отражение философских антиномий в творчестве Б. П. Пастернака: поэтическая цельность образа окна в романе «Доктор Живаго» / С. А. Губанов // Обсерватория культуры. 2011. № 3. С. 101-105.
116. Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. / Г. А. Гуковский. М.: Гослитиздат, 1957. 412 с.
117. Гуковский Г.А. Реализм Гоголя / Г. А. Гуковский. М.; Л.: Гос. изд-во художеств. лит., 1959. 529 с.
118. Гура А.В., Узенева Е.С. Сватовство / А. В. Гура, Е. С. Узенева // Славянские древности. М.: Международные отношения, 2009. Т. 4. С. 560-564.
119. Густова Л.И. Трансформация образа усадьбы в русской поэзии XVIII – первой трети XIX веков: дис. ... канд. филол. наук / Л. И. Густова. Псков, 2006. 160 с.
120. Дворянские гнезда России. История, культура, архитектура / ред. М. В. Нащокина; М.: Изд-во «Жираф», 2000. 384 с.
121. Денисов В.Д. Герой-художник в повестях Н. В. Гоголя «Портрет» и «Невский проспект» (1835) и в романтической повести о художнике 1830-х годов / В. Д. Денисов // Ученые записки Российского государственного гидрометеорологического университета. 2011. № 22. С. 228-242.
122. Джафарова К. К. Идеалист, романтик и мечтатель в идиллии «Ганц Кюхельгартен» и в повести «Невский проспект» Н.В. Гоголя / К. К. Джафаров // Вестник Дагестанского научного центра РАН. 2015. № 58. С. 96-100.

123. Дилакторская О.Г. Фантастическое в «Петербургских повестях» Н.В. Гоголя / О. Г. Дилакторская. Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 1986. 206 с.
124. Дилакторская О.Г. Что значит «куница» в «Шинели» Н.В. Гоголя? / О. Г. Дилакторская // Русская речь. 1989. № 5. С. 17-31
125. Дмитриева Е.Е. «Пожив в такой тесной связи с ведьмами и колдунами...» (Об особенностях гоголевского фольклоризма: «Вечера на хуторе близ Диканьки») / Е. Е. Дмитриева // Вторые гоголевские чтения. Н.В. Гоголь и мировая культура. М.: КДУ, 2003. С. 138-152.
126. Дмитриева Е.Е. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай / Е. Е. Дмитриева, О. Н. Купцова. М.: ОГИ, 2003. 528 с.
127. Дмитриева Е.Е. Н.В. Гоголь в западноевропейском контексте: между языками и культурами / Е. Е. Дмитриева. М.: ИМЛИ РАН, 2011. 392 с.
128. Дмитриева Е.Е. Путешествие в усадьбу и усадебное гостеприимство: к проблеме жанрового генезиса «Мертвых душ» / Е. Е. Дмитриева // Гоголь как явление мировой литературы / отв. ред. Ю. В. Манн. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 231-238.
129. Дмитриева Е.Е. Религия от искусства, или Вопрос о конфессиях в художественном мире Гоголя / Е. Е. Дмитриева // Седьмые Гоголевские чтения. Н.В. Гоголь и народная культура / ред. В. П. Викулова. М.: ЧеРо, 2008. С. 313-325.
130. Дмитриева Е.Е. Сад Плюшкина, сад Гоголя / Е. Е. Дмитриева // Поэтика русской литературы. К 70-летию Ю.В. Манна / ред. кол.: Г. А. Белая, Н. Д. Тamarченко, Д. П. Бак, Е. И. Лившиц, В. Я. Малкина. М.: РГГУ, 2001. С. 148-160.
131. Доманский В.А. Сады в художественном пространстве Н.В. Гоголя / В. А. Доманский // Н.В. Гоголь и славянский мир (русская и украинская рецепции) / ред. Н. В. Хомук. Томск, 2007. Вып. 1. С. 213-221.

132. Душечкина Е.В. «Тарас Бульба» в свете традиций древнерусской воинской повести / Е. В. Душечкина // Гоголь и современность. Творческое наследие писателя в движении эпох / отв. ред. Г. В. Самойленко. Киев: Вища школа, 1983. С. 30-35.
133. Евангулова О.С. Художественная «вселенная» русской усадьбы / О. С. Евангулова. М.: Прогресс-Традиция, 2003. 303 с.
134. Елеонская А.С. Комическое в школьных пьесах конца XVII в. – начала XVIII в. / А. С. Елеонская // Новые черты в русской литературе и искусстве (XVII – начало XVIII в.) / отв. ред. А. Н. Робинсон. М.: Наука, 1976. С. 73-88.
135. Еремина В.И. Н.В. Гоголь / В. И. Еремина // Русская литература и фольклор (первая половина XIX в.) / ред. кол. А.А. Горелов, Ф.Я. Прийма, А.Д. Соймонов. Л.: Наука, 1976. С. 249-292.
136. Еремина Л.И. О языке художественной прозы Н.В. Гоголя / Л. И. Еремина. М.: Наука, 1987. 176 с.
137. Ермаков И.Д. Психоанализ литературы. Пушкин. Гоголь. Достоевский / И. Д. Ермаков. М.: Новое литературное обозрение, 1999. 509 с.
138. Ермакова М.Я. «Тарас Бульба» Н.В. Гоголя как исторический роман-эпопея. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук / М. Я. Ермакова. Горький, 1956. 186 с.
139. Ершова Л.В. Мир русской усадьбы в трактовке писателей первой волны русской эмиграции / Л. В. Ершова // Филологические науки. 1998. № 1. С. 23-30.
140. Есаулов И.А. Спектр адекватности в истолковании литературного произведения: «Миргород» Н.В. Гоголя / И. А. Есаулов. М.: РГГУ, 1995. 100 с.
141. Есаулов И.А. Эстетический анализ литературного произведения («Миргород» Н.В. Гоголя) / И. А. Есаулов. Кемерово, 1991. 90 с.

142. Жаворонкова М.Ю. Брачный мотив в драматургии Н.В. Гоголя / М. Ю. Жаворонкова // Вестник Кемеровского государственного университета. 2016. № 1 (65). С. 171-175.
143. Жаплова Т.М. Новоселки – Степановка – Воробьевка: Хронотоп усадьбы в поэзии А. Фета 1841-1892 годов / Т. М. Жаплова // Пространство и время в художественном произведении / сост. и науч. ред. А.Г. Прокофьева, С.М. Скибин, В.Ю. Прокофьева. Оренбург: Изд-во ОГПУ, 2002. С. 63-70.
144. Жолковский А.К. Место окна в поэтическом мире Пастернак / А. К. Жолковский // Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности. М.: Издательская группа «Прогресс», 1996. С. 209-239.
145. Забылин М. Русский народ, его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия / М. Забылин. М.: Терра, 1996. 495 с.
146. Завьялова Е. Е. «Мусорная» парадигма в «Мертвых душах» Н.В. Гоголя / Е. Е. Завьялова // Филологические науки. 2008. № 5. С. 16-25.
147. Завьялова Е.Е. О закономерностях в гоголевских описаниях: фасад: окно / Е. Е. Завьялова // Гуманитарные исследования. 2013. № 2 (46). С. 70-75.
148. Завьялова Е.Е. О стыде и страхе в «Женитьбе» Н.В. Гоголя / Е. Е. Завьялова // Исследовательский журнал русского языка и литературы (Вестник ИАРЯЛ). 2013. Т. 1. № 1. С. 23-33.
149. Завьялова Е.Е. Образ окна в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» / Е. Е. Завьялова // Когнитивный подход к анализу и интерпретации художественного произведения. Астрахань: АГУ, 2011. С. 34-38.
150. Завьялова Е.Е. Поэтика «законных» описаний Н.В. Гоголя / Е. Е. Завьялова // Русская литература. 2012. № 4. С. 152-157.
151. Зарецкий В.А. Народные исторические предания в творчестве Н.В. Гоголя: История и биографии. / В. А. Зарецкий. Стерлитамак; Екатеринбург: УГПУ, СГПИ, 1999. 460 с.

152. Зарубина Н.Н. Российский предприниматель в художественной литературе XIX- начале XX века / Н. Н. Зарубина // *Общественные науки и современность*. 2003. № 1. С. 101-115.
153. Заславский О.Б. «Нежданная шутка» в «Моцарте и Сальери» А.С. Пушкина / О. Б. Заславский // *Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка*. 2003. Т. 62. № 6. С. 46-53.
154. Захаров К.М. Мотивы игры в драматургии Гоголя: Дисс. ... канд. филол. наук / К. М. Захаров. Саратов, 1999. 179 с.
155. Звездин А. Образ ведьмы у Гоголя: фольклорные истоки и средневековая мистика (попытка реконструкции интертекста) / А. Звездин // *Гоголь как явление мировой литературы* / отв. ред. Ю. В. Манн. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 118-127.
156. Звиняцковский В.Я. Николай Гоголь. Тайны национальной души / В. Я. Звиняцковский. Киев: Ликей, 1994. 544 с.
157. Золотусский И.П. Гоголь в Диканьке. / И. П. Золотусский. М.: Алгоритм, 2007. 240 с.
158. Зорин А.Н. Свадебная травестия: реальное сватовство и «невероятные события» «Женитьбы» Н.В. Гоголя / А. Н. Зорин // *Хлестаковский сборник*. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2009. С. 68-75.
159. Зыкова Е.П. Поэма о сельской усадьбе в русской идиллической традиции / Е. П. Зыкова // *Миф. Пастораль. Утопия. Литература в системе культуры* / ред. проф. Ю. Г. Круглова. М.: Изд-во МГОПУ, 1998. С. 58-71.
160. Иваницкий А.И. Гоголь. Морфология земли и власти / А. И. Иваницкий. М.: РГГУ, 2000. 188 с.
161. Иваницкий А.И. Символика собаки в «Записках сумасшедшего» и ее литературные источники / А. И. Иваницкий // *Н.В. Гоголь и русская литература: Девятые Гоголевские чтения: К 200-летию со дня рождения великого писателя*. М.: АНО «Фестпартнер», 2010. С. 173-179.

162. Иванов П. Народные обычаи, поверья, приметы, пословицы и загадки, относящиеся к малорусской хате / П. Иванов // Харьковский сборник. Вып. 3. Харьков, 1889. С. 35-68.
163. Иезуитова Р.В. Баллада в эпоху романтизм / Р. В. Иезуитова // Русский романтизм. Л.: Наука, 1978. С.138-163.
164. Исупов К.Г. Петербургский тезаурус. «Окно в Европу» / К. Г. Исупов // Общество. Среда. Развитие. 2015. № 1. С. 175–176.
165. Каждан Т.П. Художественный мир русской усадьбы / Т. П. Каждан. М.: Традиция, 1997. 319 с.
166. Каплун В. «Жить Горацием или умереть Катоном»: российская традиция гражданского республиканизма (конец XVIII – первая треть XIX века) / В. Каплун // Неприкосновенный запас. 2007. № 5. С. 197-219.
167. Карасев Л.В. «...Чтобы видно было, как днем» (мистика «ночного света» у Гоголя) / Л. В. Карасев // Вопросы философии. 2011. № 6. С. 40–54.
168. Карпенко А.И. Народные истоки эпического стиля исторических повестей Н. В. Гоголя / А. И. Карпенко. Черновцы: ЧГУ, 1961. 80 с.
169. Карпенко А.И. Фольклорный мотив дороги в творчестве Н.В. Гоголя и Л.Н. Толстого / А. И. Карпенко // Филологические науки. 1980. № 1. С. 17-23.
170. Карпов А.А. «Афанасий и Пульхерия» – повесть о любви и смерти / А. А. Карпов // Феномен Гоголя / ред. кол. В. Е. Багно, Е. И. Анненкова, М. Я. Вайскопф, Е. Е. Дмитриева, Ю. В. Манн. СПб: Петрополис, 2011. С. 151-165.
171. Карташова И.В. Гоголь и романтизм / И. В. Карташова. Калинин: КГУ, 1975. 123 с.
172. Кауфман С.Н. «Окно-глаз» в визуально-зеркальной символике повестей Н.В. Гоголя / С. Н. Кауфман // Филология и человек. 2010. № 3. С. 183–189.

173. Кирьянова Е.Н. Феномен дома в ранней лирике Марины Цветаевой: дис. ... канд. филол. наук / Е. Н. Кирьянова. М., 2012. 218 с.
174. Киселев В.С. «Арабески» Гоголя и традиции романтической циклизации / В. С. Киселев // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2004. Т. 63. № 6. С. 15-25.
175. Киселев В.С. Идеологический контекст «Собрания стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году» / В. С. Киселев // Собрание стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году. М.: Языки славянской культуры, 2015. С. 449-469.
176. Киселев В.С. Итальянский период жизни Гоголя: парадоксы безместности / В. С. Киселев // Образы Италии в русской словесности / ред. Т. И. Печерская, О. Б. Лебедева. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2011. С. 160-181.
177. Киселев В.С. К проблеме дискурсивных практик русской прозы первой трети XIX века (стратегия дилетантизма) / В. С. Киселев // Филологические науки. 2005. № 1. С. 13-24.
178. Киселев В.С. Коммуникативная природа метатекстовых образований (на материале русской прозы конца XVIII – первой трети XIX века) / В. С. Киселев // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2005. Т. 64. № 3. С. 13-25.
179. Киселев В.С. Метатекстовые повествовательные структуры в русской прозе конца XVIII – первой трети XIX века: монография / В. С. Киселев. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2006. 542 с.
180. Киселев В.С. Метатексты в русской прозе XVIII столетия: эволюция повествовательных форм / В. С. Киселев // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2006. Т. 65. № 3. С. 20-31.
181. Киселев В.С. «Собрание образцовых русских сочинений и переводов в прозе» и альманахи-антологии начала XIX века / В. С. Киселев // Русская литература. 2008. № 2. С. 3-15.

182. Киселев В.С., Васильева Т.А. «Странное политическое сонмище» или «народ, поющий и пляшущий»: конструирование образа Украины в русской словесности конца XVIII – начала XIX в. / В. С. Киселев, Т. А. Васильева // Там, внутри: Практики внутренней колонизации в культурной истории России: Сб. статей / ред. А. Эткинд, Д. Уффельманн, И. Кукулин. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 478-517.
183. Киселев В.С., Васильева Т.А. Эволюция образа Украины в имперской словесности первой четверти XIX в.: регионализм, этнографизм, политизация (Статья первая) / В. С. Киселев, Т. А. Васильева // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2013. № 3 (23). С. 63-79.
184. Киселев В.С., Васильева Т.А. Эволюция образа Украины в имперской словесности первой четверти XIX в.: регионализм, этнографизм, политизация (Статья вторая. «Необходимо снизойти под кровлю селянина...») / В. С. Киселев, Т. А. Васильева // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2013. № 6 (26). С. 61-77.
185. Коды русской классики: «дом», «домашнее» как смысл, ценность и код: материалы III Международной научно-практической конференции, посвященной 90-летию со дня основания и 40-летию со дня возрождения первого классического Самарского государственного университета в Самарском крае. Самара, 19-20 ноября 2009 года: в 2 ч. Ч. 1 / отв. ред. и сост. Г. Ю. Карпенко. Самара: «СНЦ РАН», 2010. 316 с.
186. Коздринь П.Р. Рецепция романа Дж. Беньяна «Путь паломника» в русской литературе XVIII-XIX вв.: дис. ... кандидата филологических наук / П. Р. Коздринь. Омск, 2011. 191 с.
187. Копенкина У.А. Петр Иванович Бобчинский в комедии «Ревизор» / У. А. Копенкина // Хлестаковский сборник / под ред. В. В. Прозорова. Саратов: Изд-во Саратовского университета, 2009. С. 44-51.
188. Кораблев А.А. Литературный контекст 1840-х гг. в подтексте «Мертвых душ»: Тентетников и его окружение – возможные прообразы и прото-

- типы / А. А. Кораблев // Творчество Гоголя и русская общественная мысль. Тринадцатые Гоголевские чтения / под общ. ред. В. П. Викуловой; редкол.: Е. И. Анненкова, В. Ш. Кривонос, В. П. Михед. Новосибирск, 2013. С. 230-240.
189. Корзина Н.А. «Тема окна» в литературе немецкого романтизма / Н. А. Корзина // Проблемы романтизма. Тверь, 1990. С. 51-61.
190. Коровин В.И. Лирические и лиро-эпические жанры в художественной системе русского романтизма: дис. ... д-ра филол. наук / В. И. Коровин. М., 1982. 393 с.
191. Костякова Л.Н. Концепт окно в произведениях Б.А. Пильняка / Л. Н. Костякова // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2009. № 2. С. 148-154.
192. Кошелев В.А. «Э, нет, это не моя хата...» (Мотив «хозяева и гости» в произведениях Гоголя) / В. А. Кошелев // Феномен Гоголя / ред. кол. В. Е. Багно, Е. И. Анненкова, М. Я. Вайскопф, Е. Е. Дмитриева, Ю. В. Манн. СПб: Петрополис, 2011. С. 96-111.
193. Крейцер А.В. О природе зеркальных изображений в творчестве раннего Гоголя / А. В. Крейцер // Литература и фольклор. Проблемы взаимодействия. Волгоград: ВГПИ, 1992. С. 24-34.
194. Кривонос В. Ш. Порог и «пороговый» герой в поэме Гоголя «Мертвые души» / В. Ш. Кривонос // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2008. Т. 67. № 3. С. 33-39.
195. Кривонос В.Ш. «Женщина влюблена в чорта»: («Дамская» тема в «Петербургских повестях» Гоголя) / В. Ш. Кривонос // Кормановские чтения / отв. ред. Д. И. Черашняя. Ижевск, 1998. Вып. 3. С. 131-141.
196. Кривонос В.Ш. «Мертвые души» Гоголя: дорожные виды / В. Ш. Кривонос // Новый филологический вестник. 2010. № 1(12). С. 82-91.

197. Кривонос В.Ш. «Мертвые души» Гоголя: изображение человека / В. Ш. Кривонос // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2012. Т. 71. № 1. С. 24-31.
198. Кривонос В.Ш. «Странный замок» / В. Ш. Кривонос // Новый филологический вестник. 2009. Т. 10. № 3. С. 61-68.
199. Кривонос В.Ш. Мифология места в уездных историях В. Одоевского и Гоголя / В. Ш. Кривонос // Н.В. Гоголь и его литературное окружение. Восьмые гоголевские чтения / ред. В. П. Викулова. М.: Фестпартнер, 2009. С. 177-186.
200. Кривонос В.Ш. Повести Гоголя: пространство смысла / В. Ш. Кривонос Самара: Издательство СГПУ, 2006. 442 с.
201. Кривонос В.Ш. Порог и «пороговый» герой в поэме Гоголя «Мертвые души» / В. Ш. Кривонос // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2008. Т. 67. № 3. С. 33-39.
202. Кривонос В.Ш. Путь, учительство, иной мир во втором томе «Мертвых душ» Гоголя / В. Ш. Кривонос // Гоголезнавчі студії. Ніжин, 2014. Вып. 4 (21). С. 69-80.
203. Кривонос В.Ш. Символика места во втором томе «Мертвых душ» / В. Ш. Кривонос // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2009. Т. 68. № 2. С. 34-41.
204. Кривонос В.Ш. Фантазии героя в «Ревизоре» Гоголя / В. Ш. Кривонос // Самарский научный вестник. 2013. № 2 (3). С. 37-39.
205. Куляпин А.И. «Окно» и «дверь» в системе символов В.М. Шукшина / А. И. Куляпин // Культура и текст. 1997. № 2. С. 98-101.
206. Купреянова Е. Н. Гоголь-комедиограф / Е. Н. Купреянова // Русская литература. 1990. № 1. С. 6–33.
207. Кхиней Л.Г., Меркель Е.В. Семантика «границы» в картине мира Анны Ахматовой / Л. Г. Кхиней, Е. В. Меркель // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2012. Вып. 3. С. 55-62.

208. Лаврентьева Н.В. «Окно» и «зеркало» в художественном пространстве Бориса Пастернака / Н. В. Лаврентьева // Актуальные проблемы культурологии и педагогики / ред. Н. И. Озерова. СПб.: Невский институт языка и культуры, 2011. С. 154-159.
209. Лебедева О.Б. Брюллов, Гоголь, Иванов. Поэтика «немой сцены» - «живой картины» комедии «Ревизор» / О. Б. Лебедева // Поэтика русской литературы / ред. Н. Д. Тамарченко. М., 2001. С. 113-126.
210. Лебедева О.Б. История русской литературы XVIII века: Учебник / О. Б. Лебедева. М.: Высшая школа, 2003. 415 с.
211. Лебедева О.Б. Русская высокая комедия XVIII века: генезис и поэтика жанра / О. Б. Лебедева. Томск: ТГУ, 1996. 358 с.
212. Левкиевская Е. Е. К вопросу об одной мистификации, или Гоголевский Вий при свете украинской мифологии / Е. Е. Левкиевская // Категории и концепты славянской культуры. Труды Отдела истории культуры / отв. ред. Л. А. Софронова. М.: Институт славяноведения РАН, 2007. С. 232-242.
213. Левченко О.А. Сюжеты русской романтической баллады / О. А. Левченко // Стилистический анализ художественного текста / ред. Л. И. Никольская. Смоленск: СГПИ, 1988. С. 108-119.
214. Лейбов Р.Г. 1812 год: две метафоры / Р. Г. Лейбов // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. (Новая серия). Тарту, 1996. Вып. II. С. 68-104.
215. Лелеко В.Д. Пространство повседневности как предмет культурологического анализа: дис. ... д-ра культурол. наук / В. Д. Лелеко. СПб., 2002. 321 с.
216. Леонавичус А.В. Бал-скандал: «Горе от ума», «Мертвые души», «Двойник» / А. В. Леонавичус // Новый филологический вестник. 2013. № 3 (26). С. 88-101.

217. Летин В.А. Визуализация художественной картины мира Н.В. Гоголя: дисс. ... канд. культурол. наук / В. А. Летин. Ярославль, 1999. 211 с.
218. Лихачев Д.С. «Готические окна» Достоевского / Д. С. Лихачев // Лихачев Д.С. Литература – реальность – литература: Статьи. Л.: Советский писатель, 1984. С. 104-105.
219. Лихачев Д.С. Поэзия садов / Д. С. Лихачев. Л.: Наука, 1982. 342 с.
220. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман. М.: Языки русской культуры, 1999. 464 с.
221. Лотман Ю.М. Сотворение Карамзина. / Ю. М. Лотман // Лотман Ю.М. Карамзин. СПб.: Искусство-СПБ, 1997. С. 10-310.
222. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя / Ю. М. Лотман // Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб.: Искусство-СПБ, 2005. С. 621-658.
223. Магницкий В. Поверья и обряды (запуки) в Уржумском уезде Вятской губернии / В. Магницкий. Вятка, 1883. 60 с.
224. Майорова С.А. Мифология города в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» / С. А. Майорова // Православие в контексте отечественной и мировой литературы / отв. ред. Г. А. Пучкова. Арзамас: АГПИ, 2006. С. 231-239.
225. Малахов В. Гавань у поворота времен: Онтология Дома в «Белой гвардии» М. Булгакова / В. Малахов // Вопросы литературы. 2000. № 4. С. 326-336.
226. Мамонова О.В. Семантика сюжетных мотивов дома и бездомья в русской романтической поэзии. В.А. Жуковский. М.Ю. Лермонтов: дис. ... канд. филол. наук / О. В. Мамонова. М., 2004. 182 с.
227. Манн Ю. В. О понятии игры как художественном образе / Ю. В. Манн // Манн Ю.В. Диалектика художественного образа. М.: Советский писатель, 1987. С. 209–236.

228. Манн Ю.В. «Смелость изобретения»: Черты художественного мира Гоголя / Ю. В. Манн. М.: Детская литература, 1979. 142 с.
229. Манн Ю.В. Встреча в лабиринте (Франц Кафка и Николай Гоголь) / Ю. В. Манн // Манн Ю.В. Творчество Гоголя: смысл и форма. СПб.: Издательство С.-Петербур. ун-та, 2007. С. 682-704.
230. Манн Ю.В. Гоголь. Труды и дни: 1809-1845 / Ю. В. Манн. М.: Аспект Пресс, 2004. 812 с.
231. Манн Ю.В. Грани комедийного мира. «Женитьба» Гоголя / Ю. В. Манн // Литературные произведения в движении эпох / ред. С. М. Петров. М.: Наука, 1979. С. 5-40.
232. Манн Ю.В. Динамика русского романтизма / Ю. В. Манн. М.: Аспект Пресс, 1995. 383 с.
233. Манн Ю.В. Еще раз о мосте Манилова и «тайне лица» / Ю. В. Манн // Манн Ю.В. Творчество Гоголя: смысл и форма. СПб.: Издательство С.-Петербур. ун-та, 2007. С. 453-462.
234. Манн Ю.В. Комедия Гоголя «Ревизор» / Ю. В. Манн. М.: Художественная литература, 1966. 108 с.
235. Манн Ю.В. Место и взгляд: (Из комментариев к гоголевскому «Ревизору») / Ю. В. Манн // Страницы истории русской литературы. М.: Прометей, 2002. С. 238-241.
236. Манн Ю.В. Русская литература XIX века: Эпоха романтизма. / Ю. В. Манн. М.: Аспект Пресс, 2001. 446 с.
237. Манн Ю.В. Творчество Гоголя: смысл и форма / Ю. В. Манн. СПб.: изд-во С.-Петербур. ун-та, 2007. 742 с.
238. Манн Ю.В. Украинские Афины / Ю. В. Манн // Педагогика искусства. 2009. № 4. С. 167-171.
239. Манн Ю.В. Художник и «ужасная действительность» (О двух редакциях повести «Портрет») / Ю. В. Манн // Манн Ю.В. Творчество Гоголя: смысл и форма. СПб.: изд-во С.-Петербур. ун-та, 2007. С. 361-372.

240. Манн Ю.В. Чудесные превращения гоголевских лиц / Ю. В. Манн // Манн Ю.В. Сквозь форму к смыслу. Самоотчет. Часть 1: Из «Гоголевской мозаики». М.; Явне: Высшая школа консалтинга, 2015. С. 116-124.
241. Маркин П.Ф. Мифопоэтика губернского бала как бесовского шабаша в «Мертвых душах» Гоголя / П. Ф. Маркин // Мир науки, культуры, образования. 2007. № 3. С. 102-105.
242. Маркович В.М. Петербургские повести Н.В. Гоголя / В. М. Маркович. Л.: Художественная литература, 1989. 210 с.
243. Маркштайн Э. Дом и котлован, или мнимая реализация утопии / Э. Маркштайн // Андрей Платонов: Мир творчества / ред. Н. В. Корниенко. М.: Современный писатель, 1994. С. 284-302.
244. Мартин А. Просвещенный метрополис: Созидание имперской Москвы, 1762-1855 / А. Мартин, пер. с англ. Н. Эдельмана. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 448 с.
245. Марусова И.В. Структура волшебной сказки в романе А.С. Пушкина «Капитанская дочка» / И. В. Марусова // Концепт. 2014. Приложение 20. Современные научные исследования. Выпуск 2. [Электронный ресурс] URL: <http://e-koncept.ru/2014/54777.htm>
246. Маурина С.Ю. Дом Настасьи Петровны Коробочки как выражение идеи «анти-дома»: По поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» / С. Ю. Маурина // Литература в контексте современности / ред. Т. Н. Маркова. Челябинск: ЧГПУ, 2007. С. 60–64.
247. Маурина С.Ю. Мифологический образ дома Плюшкина в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» / С. Ю. Маурина // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 5. С. 73-75.
248. Медвидь М.В. Идея дома в творчестве Осипа Мандельштама: дис. ... канд. филол. наук / М. В. Медвидь. Нижний Новгород, 2007. 182 с.
249. Меркулова И.И. Хронотоп дороги в русской прозе 1830-1840-х годов: дисс. ... канд. филол. наук / И. И. Меркулова. Самара, 2007. 221 с.

250. Мехтиев В. Г. «Мертвые души»: пороговая семантика пейзажа / В. Г. Мехтиев // Вестник Московского государственного областного университета. 2013. № 3. С. 28-40.
251. Мильдон В.И. Город в «Ревизоре» / В. И. Мильдон // Н.В. Гоголь и театр: Третьи Гоголевские чтения / ред. В. П. Викулова. М.: Книжный дом «Университет», 2004. С. 148-156.
252. Мовнина Н.С. Идеальный топос русской поэзии конца XVIII – начала XIX века / Н. С. Мовнина // Русская литература. 2000. № 3. С. 19-36.
253. Мороз А.Б. Божница и окно: семиотические параллели / А. Б. Мороз // Слово и культура / ред. кол. Т.А. Агапкина (ред.), А.Ф. Журавлев, С.М. Толстая. М.: Индрик, 1998. Т. 2. С. 114-125.
254. Мякинина Е.С. Вещный мир в творчестве Н.В. Гоголя: На материале «Вечеров на хуторе близ Диканьки», «Миргорода» и «Петербургских повестей»: диссертация ... канд. филол. наук / Е. С. Мякинина. М., 2006. 168 с.
255. Невская Л.Г. Балто-славянское причитание: Реконструкция семантической структуры / Л. Г. Невская. М.: Наука, 1993. 240 с.
256. Невская Л.Г. Концепт «гость» в контексте переходных обрядов / Л. Г. Невская // Из работ московского семиотического круга / сост. и вступ. ст. Т. М. Николаевой. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 442-452.
257. Невская Л.Г. Печь в фольклорной модели мира / Л. Г. Невская // Исследования в области балто-славянской духовной культуры: Загадка как текст. Вып. 2 / отв. ред. Т. М. Николаева. М.: Индрик, 1999. С. 101-109.
258. Невская Л.Г. Семантика дома и смежных представлений в погребальном фольклоре / Л. Г. Невская // Балто-славянские исследования. 1981 / отв. ред. Вяч. Вс. Иванов. М.: Наука, 1982. С. 106-121.
259. Нестеров А. Алхимическое богословие Джона Донна / А. Нестеров // Донн Дж. По ком звонит колокол. М.: Энигма, 2004. С. 353-396.

260. Николаева Е.Г. Тип петербургского мечтателя в повести Ф.М. Достоевского «Белые ночи» / Е. Г. Николаева // Вестник Удмуртского университета. Серия: История и филология. 2008. № 5-1. С. 39-46.
261. Овечкин С.В. Повести Гоголя. Принципы нарратива / С. В. Овечкин // Проза Н.В. Гоголя. Поэтика нарратива. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2011. С. 67-77.
262. Охлябинин С. Повседневная жизнь русской усадьбы XIX века / С. Охлябин. М.: Молодая гвардия, 2006. 347 с.
263. Падерина Е. Г. К творческой истории «Игроков» Гоголя: история текста и поэтика / Е. Г. Падерина. М.: ИМЛИ РАН, 2009. 448 с.
264. Падерина Е. Г. О жанровой специфике пьесы Н.В. Гоголя «Игроки» / Е. Г. Падерина // Лесной вестник. Спец. выпуск гум. ф-та МГУЛ. 2002. № 3 (23). С. 134-143.
265. Падерина Е. Г. Пиковая дама и Аделаида Ивановна (Пушкинский мотив в «Игроках» Гоголя) / Е. Г. Падерина // Актуальные проблемы изучения творчества А.С. Пушкина / отв. ред. и сост. М.Н.Дарвин. Новосибирск: СО РАН, 2000. С. 110-136.
266. Падерина Е.Г. О жанровом мышлении Гоголя-комедиографа / Е. Г. Падерина // Н.В. Гоголь и русская литература: Девятые Гоголевские чтения / под. общ. ред. В. П. Викуловой. М.: АНО «Фестпартнер», 2010. С. 271–278.
267. Панова О.Б. Язык символов эпоса Л.Н. Толстого (небо – земля – дверь – круг) / О. Б. Панова // Язык и культура. 2008. № 4. С. 60-75.
268. Папилова Е.В. Образ немца в «Невском проспекте» Н.В. Гоголя / Е. В. Папилова // Национальные коды в европейской литературе XIX–XXI веков: Коллективная монография / отв. ред.: Т. А. Шарыпина, И. К. Полуяхтова, М. К. Меньщикова. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского университета, 2016. С. 154-160.

269. Парфенов А. Т. Гоголь и барокко: «Игроки» / А. Т. Парфенов // *Arbor mundi*. Мировое древо. 1996. № 4. С. 142-159.
270. Петрович М.А. «Там - врата путей...» (семиотический анализ способов актуализации реалии «врата» в романе В. Андоновского «Ведьма») / М. А. Петрович // *Известия Волгоградского государственного педагогического университета*. 2010. № 2 (46). С. 87-90.
271. Печерская Т.И. Пространственно-семиотическая функция картин в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» / Т. И. Печерская // *Сибирский филологический журнал*. 2009. № 2. С. 12-21.
272. Пискунова С.И. От Пушкина до Пушкинского дома: очерки исторической поэтики русского романа / С. И. Пискунова. М.: Языки славянской культуры, 2013. 269 с.
273. Плотникова А.А. Звезды / А. А. Плотникова // *Славянские древности*. М.: Международные отношения, 1999. Т. 2. С. 290-294.
274. Подарцев Е.В. Мир русской усадьбы в творчестве Л.Н. Толстого: дис. ... канд. филол. наук / Е. В. Подарцев. М., 2008. 171 с.
275. Поплавская И.А. Диалог поэзии и прозы в сборнике В.А. Жуковского «Баллады и повести» (статья первая) / И. А. Поплавская // *Вестник Томского государственного университета. Филология*. 2009. № 2 (6). С. 59-77.
276. Попова О.А. Образ дворянской усадьбы в русской прозе конца XIX – начала XX веков: дис. ... канд. филол. наук / О. А. Попова. Пермь, 2007. 180 с.
277. Пояркова Н.С. Дом и мир в прозе М.А. Булгакова: дис. ... канд. филол. наук / Н. С. Пояркова. М., 2005. 210 с.
278. Прозоров В.В. Внесценические персонажи в комедии Н.В. Гоголя «Ревизор» / В. В. Прозоров // *От Карамзина до Чехова* / отв. ред. А. С. Янушкевич. Томск: ТГУ, 1992. С. 163-168.
279. Прозоров В.В. Природа драматического конфликта в «Ревизоре» и «Женитьбе» Гоголя / В. В. Прозоров // *Прозоров В.В. До востребования...*:

- Избранные статьи о литературе и журналистике. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 2010. С. 52-75.
280. Прозоров В.В. Прыжок в окно (О пьесе Н.В. Гоголя «Женитьба») / В. В. Прозоров // Литературная учеба. 1994. № 5. С. 71-86.
281. Проскурина Е.Н., Проскурина-Янович П.В. «Шинель» Гоголя: притча в обличье анекдота / Е. Н. Проскурина, П. В. Проскурина-Янович // Притча в русской словесности: от Средневековья к современности / отв. ред. Е. Н. Проскурина. Новосибирск: РИЦ НГУ, 2014. С. 269-279.
282. Пумпянский Л.В. Гоголь / Л. В. Пумпянский // Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М.: Языки русской культуры, 2000. 847 с.
283. Радомская Т.И. Феномен дома и поэтика его воплощения в русской литературе первой трети XIX века: А.С. Грибоедов, А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов: дис. ... д-ра филол. наук / Т. И. Радомская. М., 2007. 521 с.
284. Разувалова А.И. Образ дома в русской прозе 1920-х годов: дис. ... канд. филол. наук / А. И. Разувалова. Красноярск, 2004. 240 с.
285. Регеци И. Визуальный эффект в повести Гоголя «Портрет» / И. Регеци // *Litteraria Humanitas: N.V. Gogol: Bytí díla v prostoru a čase (studie o živém dědictví)* / Editoři Josef Dohnal, Ivo Pospíšil. Vydání 1. Brno: Tribun EU, 2010. S. 349-360.
286. Ремизов А.М. Огонь вещей / А. М. Ремизов. М.: Советская Россия, 1989. 525 с.
287. Руина В.Е., Бирюкова О.И. Окно и дверь как пограничные ориентиры в повести В.Г. Распутина «Прощание с Матерой»: контекстуальный подход / В. Е. Руина, О. И. Бирюкова // *Концепт*. 2016. Т. 11. С. 4031-4035.
288. Савинков С.В. Таинственный гость Жуковского в мире Гоголя / С. В. Савинков // *Текст и тексты* / ред. Т. И. Печерская. Новосибирск: НГПУ, 2010. С. 94-102.

289. Савинков С.В., Фаустов А.А. Маленький человек: эпизоды биографии / С. В. Савинков, А. А. Фаустов // Савинков С.В., Фаустов А.А. Аспекты русской литературной характерологии. М.: Изд-во Кулагиной «Intrada», 2010. С. 159-178.
290. Сазонова Л.И. «Вертоград многоцветный» Симеона Полоцкого: (Эволюция художественного замысла) / Л. И. Сазонова // Симеон Полоцкий и его книгоиздательская деятельность. М.: Наука, 1982. С. 203-259.
291. Сазонова Л.И. Идеино-эстетическое значение «мысленного сада» в русском барокко / Л. И. Сазонова // Развитие барокко и зарождение классицизма в России. М.: Наука, 1989. С. 71-103.
292. Сазонова Л.И. Литературная культура России. Раннее Новое время / Л. И. Сазонова. М.: Языки славянских культур, 2006. 894 с.
293. Сазонова Л.И. Память культуры. Наследие Средневековья и барокко в русской литературе Нового времени / Л. И. Сазонова. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2012. 471 с.
294. Самсонова Е.Н. Роль сравнения в структурной организации поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души» / Е. Н. Самсонова // Современная филология: теория и практика: Материалы VII Международной научно-практической конференции. М.: Издательство «Спецкнига», 2012. С. 256-269.
295. Самышкина А.В. К проблеме гоголевского фольклоризма (Два типа сказа и литературная полемика в «Вечерах на хуторе близ Диканьки») / А. В. Самышкина // Русская литература. 1979. № 3. С. 61-80.
296. Сарабьянов Д.В. Федотов и русская художественная культура 40-х гг. XIX века / Д. В. Сарабьянов. М.: Искусство, 1973. 224 с.
297. Сартаков Е.В. «Просвещенный верою»: проблема сути истинного просвещения в книге Н.В. Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями» и русской консервативной журналистике первой половины 1840 гг. / Е. В. Сартаков // Медиаскоп. Электронный научный журнал. 2013. Вып. 4. Режим доступа: <http://www.mediascope.ru/node/1420>

298. Синцова С.В. Гендерная проблематика «Вечеров на хуторе близ Диканьки» как результат взаимодействия фольклорных и литературных традиций / С. В. Синцова // Филология и культура. 2011. № 23. С. 262-267.
299. Синцова С.В. Мотив утрачиваемых мужских ценностей в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» / С. В. Синцова // Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2012. Т. 154. № 5. С. 216-222.
300. Синцова С.В. Скрытое развитие гендерных мотивов и образов в «Мертвых душах» Н.В. Гоголя / С. В. Синцова // Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2011. Т. 153. № 2. С. 153-160.
301. Синцова С.В. Тайны мужского и женского в художественных интуициях Н.В. Гоголя / С. В. Синцова. М.: Флинта, 2011. 196 с.
302. Сироткина Н.В. Случайные встречи Чичикова в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» (О демонизме Коробочки и Ноздрева) / Н. В. Сироткина // Известия высших учебных заведений. Серия: Гуманитарные науки. 2012. Т. 3. № 4. С. 307-311.
303. Сковорода Е.В. Балладный «элемент» в структуре русской романтической повести первой трети XIX века: дис. ... канд. филол. наук / Е. В. Сковорода. Псков, 2001. 268 с.
304. Смирнов И.П. От сказки к роману / И. П. Смирнов // Труды отдела древнерусской литературы. Л.: Наука, 1972. Т. 27. С. 284-320.
305. Смирнов И.П. Формирование и трансформация смысла в ранних текстах Гоголя («Вечера на хуторе близ Диканьки») / И. П. Смирнов // Russian Literature. 1979. Vol. VII. P. 585-600.
306. Смирнова Е.А. Гоголь и идея «естественного человека» в литературе XVIII века / Е. А. Смирнова // XVIII век. Сб. 6: Русская литература XVIII века. Эпоха классицизма / ред. П. Н. Берков, И. З. Серман. М.; Л.: Наука, 1964. С. 280-293.

307. Смирнова М.Б. Репрезентация человеческого тела в поэзии Франсиско Кеведо / М. Б. Смирнова // Новый филологический вестник. 2014. № 2 (29). С. 76-87.
308. Соколова В.К. Об историко-этнографическом значении народной поэтической образности (образ свадьбы-смерти в славянском фольклоре) / В. К. Соколова // Фольклор и этнография. Связи фольклора с древними представлениями и обрядами / ред. Б. Н. Путилов. Л.: Наука, 1977. С. 188-196.
309. Соливетти К. Динамика и статичность в кривом зеркале «Мертвых душ» / К. Соливетти // Феномен Гоголя: Материалы Юбилейной международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения Н.В. Гоголя / ред. колл. В. Е. Багно, Е. И. Анненкова, М. Я. Вайскопф, Е. Е. Дмитриева, Ю. В. Манн. СПб.: Петрополис, 2011. С. 469-482.
310. Соливетти К. Из наблюдений над символикой пространства в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» / К. Соливетти // Laurea Logae. Сборник памяти Ларисы Георгиевны Степановой / ред. колл. С. Гардзонио, Н. Н. Казанский, Г. А. Левинтон. СПб.: Издательство «Нестор-История», 2011. С. 497-507.
311. Соливетти К. Сплетня и стиль: Искривление и кривда в «Мертвых душах» Гоголя / К. Соливетти // Топоровские чтения I–IV. Избранное. М.: Институт славяноведения РАН, 2010. С. 215–226.
312. Солнышкина Е.И. Образно-символический подтекст песни В.С. Высоцкого «Вот – главный вход, но только вот...» / Е. И. Солнышкина // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2010. № 2 (46). С. 157-159.
313. Софронова Л.А. Мифопоэтика раннего Гоголя / Л. А. Софронова. СПб.: Алетейя, 2010. 296 с.
314. Софронова Л.А. Старинный украинский театр / Л. А. Софронова. М.: РОССПЭН, 1996. 327 с.

315. Софронова Л.А. Три мира Григория Сковороды / Л. А. Софронова. М.: Индрик, 2002. 462 с.
316. Софронова Л.А. Функция границы в формировании украинской культуры XVII-XVIII веков / Л. А. Софронова // Россия-Украина: история взаимоотношений / отв. ред. А.И. Миллер, В.Ф. Репринцев, Б.Н. Флоря. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. С. 102-113.
317. Строганов М. Две заметки о долбинских стихотворениях Жуковского / М. Строганов // *Alexandro P'usino septuagenario oblata* / ред. М. Акимова, В. Катаев, И. Пильщиков. М.: Новое издательство, 2011. С. 231-241.
318. Сугай Л.А. Генерал Бетрищев у Гоголя и Бетрищевы после Гоголя / Л. А. Сугай // Творчество Гоголя и русская общественная мысль. Тринадцатые Гоголевские чтения / под общ. ред. В. П. Викуловой; ред. кол.: Е. И. Анненкова, В. Ш. Кривонос, В. П. Михед. Новосибирск: Новосиб. изд. дом, 2013. С. 167-175.
319. Сурков Е.А. Об идиллическом в «Старосветских помещиках» Н.В. Гоголя / Е. А. Сурков // Н.В. Гоголь и славянский мир (русская и украинская рецепции) / ред. Н. В. Хомук. Томск: ТГУ, 2007. С. 47-57.
320. Топоров В.Н. «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения / В. Н. Топоров. М.: РГГУ, 1995. 512 с.
321. Топоров В.Н. Из истории русской культуры. Том II: Русская литература второй половины XVIII века: Исследования, материалы, публикации: М.Н. Муравьев: Введение в творческое наследие. Книга I / В. Н. Топоров М.: Языки русской культуры, 2001. С. 386-516.
322. Топоров В.Н. К символике окна в мифопоэтической традиции/ В. Н. Топоров // Балто-славянские исследования 1983 / отв. ред. Вяч. Вс. Иванов. М.: Наука, 1984. С. 164-186.
323. Третьяков Е.О. Философия и поэтика четырех стихий в творческой системе Н.В. Гоголя / Е. О. Третьяков. Томск: ТГУ, 2015. 351 с.

324. Узенева Е.С. Посиделки / Е. С. Узенева // Славянские древности. М.: Международные отношения, 2009. Т. 4. С. 196-200.
325. Фаустов А.А. Зеркало и окно (о композиционном значении VIII главы «Евгения Онегина») / А. А. Фаустов // Филологические записки. 1999. № 12. С. 59-70.
326. Фаустов А.А. Мечта и истина в «Невском проспекте» / А. А. Фаустов // Филологические записки. 2002. № 18. С. 26-39.
327. Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время / Ф. П. Федоров. Рига: Зинатне, 1988. 454 с.
328. Фещенко О.А. Концепт ДОМ в художественной картине мира М.И. Цветаевой: дис ... канд. филол. наук / О. А. Фещенко. Новосибирск, 2005. 216 с.
329. Фиалкова Л.Л. К проблеме «Гоголь и фольклор» / Л. Л. Фиалкова // Фольклорная традиция в русской литературе / отв. ред. Д. Н. Медриш. Волгоград: Волгоградск. пед. ин-т, 1986. С. 57-60.
330. Фоменко И.Ю. Из прозаического наследия М.Н. Муравьева / И. Ю. Фоменко // Русская литература. 1981. № 3. С. 117-120.
331. Фомичев С.А. Повесть Н.В. Гоголя «Вий» (Заметки комментатора) / С. А. Фомичев // Новые безделки: сб. ст. к 60-летию В. Э. Вацура / ред. С. И. Панов; сост. Е. О. Ларионова. М.: Новое литературное обозрение, 1995-1996. С. 441-447.
332. Фрейденберг О.М. Семантика архитектуры вертепного театра / О. М. Фрейденберг // Декоративное искусство. 1978. № 2 (243). С. 41-44.
333. Фрейденберг О.М. Семантика постройки кукольного театра / О. М. Фрейденберг // Миф и театр / сост., научно-текст. подг., предисл. и примеч. Н. В. Брагинской. М.: ГИТИС, 1988. С. 13-35.
334. Фуссо С. Ландшафт «Арабесок» / С. Фуссо // Н.В. Гоголь. Материалы и исследования / гл. ред. Ю. В. Манн. М.: Наследие, 1995. С. 69-81.

335. Хомук Н.В. Ольфакторные мотивы в художественной прозе Гоголя / Н. В. Хомук // Н.В. Гоголь и славянский мир (русская и украинская рецепции) / ред. Н. В. Хомук. Томск: ТГУ, 2007. Вып. 1. С. 187-212.
336. Хомук Н.В. Художественная проза Н.В. Гоголя в аспекте поэтики барокко: дис. ... канд. филол. наук / Н. В. Хомук. Томск, 2000. 236 с.
337. Храповицкая Г.Н. Природа в литературе и живописи немецкого романтизма / Г. Н. Храповицкая // Культурология. 2008. № 1 (44). С. 208-218.
338. Цветаева Е.Н., Фокеева В.П. Тайна «закрытой двери»: о вербализации ментального освоения пространства / Е. Н. Цветаева, В. П. Фокеева // Вестник Московского государственного лингвистического университета. 2012. № 637. С. 146-164.
339. Цивьян Т. В. Окно — глаз (к антропоморфизации дома) / Т. В. Цивьян // Традиционная культура. 2011. № 2. С. 19-24.
340. Цивьян Т.В. Дом в фольклорной модели мира (на материале балканских загадок) / Т. В. Цивьян // Семиотика культуры. Труды по знаковым системам. Т. 10 / отв. ред. тома А. Мальц. Тарту, 1978. С. 65-85.
341. Цивьян Т.В. К семантике дома в балканских загадках / Т. В. Цивьян // Материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам 1(5) / отв. ред. Ю. М. Лотман. Тарту: ТартГУ, 1974. С. 45-48.
342. Чочиева А.С. Художественное пространство в поэмах А. Твардовского «За далью даль» и М. Баинова «Путешествие во времени» / А. С. Чочиева // Мир науки, культуры, образования. 2010. № 6-2. С. 34-37.
343. Шамбинаго С. Трилогия романтизма (Н.В. Гоголь) / С. Шамбинаго. М.: Польза, 1911. 159 с.
344. Шарф К. Горацианская сельская жизнь и европейский дух в Обуховке: Дворянский интеллигент Василий Капнист в малороссийской провинции / К. Шарф // Дворянство, власть и общество в провинциальной России XVIII века / ред. О. Глаголева, И. Ширле. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 375-433.

345. Шульц С.А. Мифологизм Н.В. Гоголя: дис. ... кандидата филологических наук / С. А. Шульц. Ростов-на-Дону, 1997. 182 с.
346. Щукин В.Г. Концепция дома у ранних славянофилов / В. Г. Щукин // Славянофильство и современность / отв. ред. Б. Ф. Егоров, В. А. Котельников, Ю. В. Стенник. СПб.: Наука, 1994. С. 33-47.
347. Щукин В.Г. Миф дворянского гнезда. Геокультурное исследование по русской классической литературе / В. Г. Щукин. Krakow: Wyd-wo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1997. 315 с.
348. Щукин В.Г. Окно как «жанровый» локус и поэтический образ / В. Г. Щукин // Поэтика русской литературы / сост. Е. И. Самородницкая. М.: РГГУ, 2009. С. 80-102.
349. Щукин В.Г. Романтический урбанизм и смысловые координаты гоголевского городского пространства / В. Г. Щукин // Гоголь как явление мировой литературы / отв. ред. Ю. В. Манн. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 61-66.
350. Щукин В.Г. Российский гений просвещения: исследования в области мифопоэтики и истории идей / В. Г. Щукин. М.: РОССПЭН, 2007. 606 с.
351. Элиаде М. Избранные сочинения / М. Элиаде. М.: Ладомир, 2000. 414 с.
352. Янушкевич А.С. Три эпохи литературной циклизации: Боккаччо – Гофман – Гоголь (статья первая) / А. С. Янушкевич // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2008. № 2. С. 63-81.
353. Янчевская А.Ю. Римская тема и проблема католичества в мировоззрении Н.В. Гоголя 1830-х годов / А. Ю. Янчевская // Романтизм и его исторические судьбы / ред. проф. И. В. Карташова. Тверь, 1998. Ч. III. С. 23-28.
354. Busch W. Horaz in Rußland: Studien und Materialien / W. Busch. München: Eidos Verlag, 1964. 270 p.
355. Leblanc R.D. Satisfying Khlestakov's Appetite: The Semiotics of Eating in the Inspector General / R. D. Leblanc // Slavic Review. 1988. Vol. 47. № 3. P. 483-498.

356. Saunders B. *Desiring Donne: poetry, sexuality, interpretation* / B. Saunders. Cambridge: Harvard University Press, 2006. 248 p.
357. Targoff R. *John Donne, body and soul* / R. Targoff. London, Chicago: The University of Chicago press, 2008. 208 p.
358. Wilgus D.K. *The girl in the window* / D. K. Wilgus // *Western Folklore*. 1970. V. 29. № 4. P. 251-256.