



- ¹³ В письме Н. В. Гоголя С. Т. Аксакову находим случай открытого толкования этого фразеологизма, подтверждающий намеренность сопоставления прямого смысла с переносным: «Мы сами делаем из него (из чёрта) великана; а в самом деле он *чорт знает что*» (курсив автора) (ХП, 300).
- ¹⁴ См.: *Попова-Бондаренко И.* «Гоголевский код» в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Гоголезнавчі студії : збірник наукових праць. Ніжин, 2008. С. 174–185.
- ¹⁵ *Терц А.* Указ. соч. С. 322.
- ¹⁶ См.: *Кривонос В.* Собачий код в повести Гоголя «Тарас Бульба». С. 114.
- ¹⁷ *Михайлин М.* Русский мат как мужской обценный код : проблема происхождения и эволюция статуса // НЛО. 2000. № 3 (43). С. 333, 335.
- ¹⁸ Там же. С. 333.
- ¹⁹ Слова с корнем ‘брутал’ встречались в русских и украинских текстах уже в первой половине XVIII в.
- ²⁰ Большой толковый словарь русского языка / гл. ред. С. А. Кузнецов. СПб., 1998. С. 99 ; слово встречалось в русских текстах уже в XVIII в., вероятно посредничество польского или украинского языков (См.: *Друговейко-Должанская С. В.* Только ли Брут может быть *брутальным*? // Культура письменной речи. URL: <http://www.gramma.ru/RUS/?id=14.76> (дата обращения: 10.05.2013).
- ²¹ *Софронова Л.* Указ. соч. С. 101.
- ²² *Терц А.* Указ. соч. С. 322.
- ²³ См.: *Ермаков И.* Из статьи «Нос» // Гоголь в русской критике : антология / сост. С. Г. Бочаров. М., 2008. С. 357.
- ²⁴ См.: *Мишуа Ж.* Дьявол / пер. с фр. Н. Лебедевой. М., 2004. С. 87.
- ²⁵ См.: *Манн Ю.* Поэтика Гоголя. М., 1988. С. 101–125.
- ²⁶ *Белый А.* Мастерство Гоголя : исследование. М. ; Л., 1934. С. 123.
- ²⁷ См.: *Лотман Ю.* «Когда же чорт возьмет тебя» // Лотман Ю. Пушкин : биография писателя; статьи и заметки, 1960–1990. СПб., 1995. С. 340. Существует и противоположная точка зрения, согласно которой выражение «чёрт возьми» – калька с французского, а «чёрт побери» – исконно русское (См.: *Виноградов В. В.* История слов : около 1500 слов и выражений и более 5000 слов, с ними связанных / отв. ред. Н. Ю. Шведова. М., 1994).
- ²⁸ *Терц А.* Указ. соч. С. 323.
- ²⁹ *Кривонос В.* Фольклорно-мифологические мотивы в «Петербургских повестях» Гоголя. С. 46.
- ³⁰ См.: *Горчаков Н.* Работа режиссёра над спектаклем. М., 1956. С. 73 ; *Кучина С.* Модификация авантюрного героя в художественной системе Н. В. Гоголя. Новосибирск, 2007. С. 6 и др.
- ³¹ *Терц А.* Указ. соч. С. 323.
- ³² См.: *Мережковский Д.* Гоголь и чёрт // Мережковский Д. С. В тихом омуте / сост. Е. А. Данилова. М., 1991. С. 215 ; *Набоков В.* Николай Гоголь // Набоков В. В. Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 80 ; *Терц А.* Указ. соч. С. 32 ; *Сироткина Н.* Указ. соч. С. 308 ; *Кучина С.* Указ. соч. С. 13 и др.
- ³³ См.: *Ермаков И.* Очерки по анализу творчества Н. В. Гоголя. М. ; Пг., 1922. С. 37.
- ³⁴ *Терц А.* Указ. соч. С. 324.
- ³⁵ *Стасов В.* Воспоминания // Русская старина. 1881. Т. XXX, № 2. С. 415.

УДК 821.161.1.09-3+929 Гоголь

МОТИВ ПРИСТАЛЬНОГО ВЗГЛЯДА В ПЕТЕРБУРГСКОМ ЦИКЛЕ Н. В. ГОГОЛЯ

Т. А. Волоконская

Саратовский государственный университет
E-mail: svilga@yandex.ru

В статье проводится анализ повестей петербургского цикла с точки зрения мотива пристального взгляда, описывается процесс визуального «добраивания» реальности персонажами Гоголя.

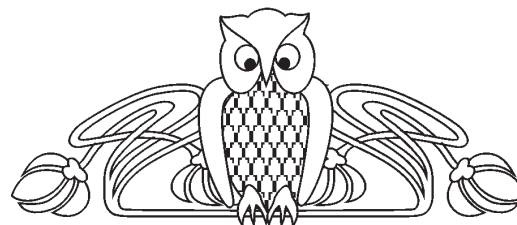
Ключевые слова: Гоголь, мотив, метаморфоза, пристальный взгляд, искажение, визуальное «добраивание».

Motive of the Steadfast Gaze in N. V. Gogol's Petersburg Stories

T. A. Volokonskaya

In the article Petersburg stories are analyzed in terms of the motive of the steadfast gaze. The process of visual «completion» of reality by Gogol's characters is described.

Key words: Gogol, motive, metamorphosis, steadfast gaze, deformation, visual «completion».



Одно из примечательных свойств метаморфозы в художественном мире Гоголя открывается нам в «волшебных» очках полицейского, изловившего нос майора Ковалева: «И странно то, что я сам принял его сначала за господина. Но к счастью были со мной очки, и я тот же час увидел, что это был нос»¹. В качестве детали самостоятельного эпизода очки – это почти сказочный артефакт, помогающий своему обладателю разрушать действие чужих чар; в контексте же всего петербургского цикла они становятся очередным подлогом, яркой приманкой, уводящей читателя от более важных вещей. Превращение в гоголевской вселенной – не всегда следствие внутренней готовности объекта к изменению; часто оно – результат визионерства² (невольного или намеренного)



наблюдателя: чрезмерного зрительного усердия, меняющего или даже создающего реальность.

Взгляд близорукого полицейского сквозь очки выдает в нем сосредоточенное желание разглядеть, высмотреть из переменчивой действительности что-то, что подтвердит *уже* возникшие у него сомнения по поводу уезжающего в Ригу господина. Результат такого рассматривания страшен: вместо реальной фигуры возникает явление сверхъестественное, выпадающее из всех связей с окружающим миром. Полученный квартальным нос хоть и казался «совершенно таков, как был», однако между щек Ковалева «никаким образом не держался»³. Иначе и быть не могло, ведь кроит и перелицовывает обманчивую петербургскую реальность «сам демон» – и «для того только, чтобы *показать всё не в настоящем виде* (Здесь и далее курсив наш. – Т. В.)⁴». А лекалами для просточки кривых швов становятся смутные устремления гоголевских героев, вместе со своим призрачным городом отпавших от естественного, Божьего порядка⁵.

«Характерна полная независимость сюжета <„Носа“> от чьей-либо субъективной воли, – отмечает Ю. В. Манн. – Ничего нельзя предвидеть или предусмотреть, всё происходит иначе»⁶. Дело обстоит не совсем так: если от чего-то и зависит сюжет петербургского цикла – так это в первую очередь от переплетения субъективных волей персонажей, которые ежеминутно «предвидят» и «предусматривают» развитие событий. Но – только до какой-то определенной точки, в которой силы куда более могущественные выворачивают все наизнанку и обращают фантазии героя во вред ему же: именно тут «всё происходит иначе». Демон-правитель Петербурга насмешливо предупредителен: потакая неосознанным желаниям и страхам людей, он создает новые объекты окружающего мира, а недостающие детали их облика выписывает по собственному произволу, обращая личную мечту каждого в пагубу, святыню – в пугало, счастье – в исчезающий призрак. Преследующий красавицу Пискарев заколдован и запутан своей грезой: «...дыхание занялось в его груди, всё в нем обратилось в неопределенный трепет, все чувства его горели и всё перед ним окинулось каким-то туманом»; интересуется его лишь одно: «...ему хотелось только видеть дом, заметить, где имеет жилище это прелестное существо, которое, казалось, слетело с неба прямо на Невский проспект и, верно, улетит неизвестно куда <...> как утерять это божество и не узнать даже той святыни, где оно опустилось гостить?»⁷. Но за «божество» он принял уличную проститутку, и потому вместо «святыни» фантастический город создает перед ним совсем другой дом, полный неприязни и сулящий гибель мечте художника: «...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»⁸. Как только попав-

ший в этот дом Пискарев «начал пристальнее *всматриваться* в предметы, наполнявшие комнату», «тот отвратительный приют, где основал свое жилище жалкий разврат», обрел статус существования⁹. Новая, искаженная реальность возникает из-за пристального вглядывания наблюдателя в порождающий ее морок Петербурга.

«Странный дом» представляет собой фрагмент петербургского «не-пространства»¹⁰, вне мучительных грез и страданий Пискарева он не существует. Повторный визит к красавице художник предпринимает немного в ином состоянии – и вход в «другой» мир открывается ему с трудом: «Долго он искал дома; казалось, память ему изменила. Он два раза прошел улицу и не знал, перед которым остановиться. Наконец один *показался ему похожим*. Он быстро взбежал на лестницу, постучал в дверь: дверь отворилась и кто же вышел к нему навстречу?»¹¹. Пискарев целенаправленно ищет нужный ему дом, старается разглядеть его в безликой веренице зданий, не подающих никаких сигналов его разуму. Собственная память отныне – не помощник ему: в реальности петербургских «приличий» дома с красавицей не существует (как не существует – официально – ночного Невского, извращающего нормы бытия), а в заколдованном месте их встречи герою отказали и память, и воля, и даже самосознание. Но настойчивостью своих поисков он отдает власть над собой потусторонним силам – и награда мгновенна: первый же выбранный дом становится искомым.

На заглядывании за границу дозволенного¹² выстроена и вся история «взаимоотношений» Чарткова с портретом таинственного ростовщика. Картина оказывается среди хлама из-за стремления художника загладить покупкой неловкость перед хозяином лавки: «Ему сделалось несколько совестно не взять ничего, застоявшись так долго в лавке, и он сказал: „А вот постой, я *посмотрю*, нет ли для меня чего-нибудь здесь“ и, наклонившись, стал доставать с полу... малавня»¹³. Затем картина в прямом смысле «на глазах» набирает силу – вновь из-за желания героя увидеть, в чем кроется секрет полотна: «Он принялся его *рассматривать* и оттирать <...> и подивился еще более необыкновенной работе: всё лицо почти оживо и глаза взглянули на него так, что он наконец вздрогнул»¹⁴. Страшный портрет освобождается от налипшей на него пыли, но первоначальный импульс – именно в «рассматривании» его Чартковым. Глаголы зрительного контакта у Гоголя маркируют начало совершающегося превращения и вскрывают его истинную причину – вопрошающий, «запрашивающий» взгляд в бездну.

Три сновидения Чарткова – как три страшных ночи Хомы Брута: взгляд на источник страха вопреки воле персонажа выступает в функции спускового механизма; сначала превращение происходит с сознанием Хомы/Чарткова, а уже после по выдуманной, увиденной внутренним зрением схеме действует панночка/портрет¹⁵. *Присталь-*



ный взгляд устремляется на угрозу как бы затем, чтобы успокоить, удостоверить героя в отсутствии злого чуда, но на самом деле – чтобы подать потустороннему зов: «...ему казалось, что страшные глаза стали даже просвечивать сквозь холстину. Со страхом *вперил он пристальнее* глаза, как бы желая увериться, что это вздор. Но наконец уже в самом деле ... он видит, видит ясно: простыни уже нет ... портрет открыт весь и глядит <...> Он *вперил глаза* в щель и *пристально глядел* на простыню. И вот видит ясно, что простыня начинает раскрываться, как будто бы под нею барахтались руки и силились ее сбросить»¹⁶. Гоголь почти осязательно, сквозь словесный туман, обнаруживает уязвимое место в могуществе зла: как бы ни было сильно, оно всегда нуждается в невольном разрешении действовать от своей жертвы, то есть зависит от слабости: безволия и любопытства¹⁷.

Петербургский цикл буквально пестрит случаями визуального «доставания» реальности персонажами, чье расстроенное воображение становится благодатной пищей для вскармливания хаоса. Иван Яковлевич, «разрезавши хлеб на две половины, ... *поглядел* в середину и к удивлению своему *увидел* что-то белевшееся» (но прежде все-таки поглядел, будто рассчитывал усмотреть что-то удивительное), а затем сам же накликал на свою голову полицейского: «Уже ему *мерещился* алый воротник, красиво вышитый серебром, шпага... и он дрожал всем телом»; Ковалев отыскал глазами кандидата на роль собственного носа: «... *в глазах его произошло явление* неизъяснимое: ...остановилась карета... выпрыгнул... господин <...> он узнал, что это был собственный его нос!»; Чартков через сновидение сотворил себе сверток с червонцами, наружность которого «была *совершенно такая, в какой они виделись* ему во сне»; создатель портрета выдумал себе клиента: «... *проносился в голове его образ* таинственного ростовщика, и он думал невольно: „Вот бы с кого мне следовало написать дьявола“. Судите же об его изумлении, когда один раз <...> прямо вошел к нему ужасный ростовщик»¹⁸. С. А. Гончаров говорит (по отношению к схожим эпизодам повести о Шпоньке) о «мифической организации» текстов Гоголя: «...окружающая среда, пространство, его наполнение/атрибуты овеществляют смысловую сферу персонажей»¹⁹. Этот странный закон с такой безупречностью исполняется в фантастическом мире петербургских повестей, что сами персонажи начинают воспринимать его как принцип мироздания.

Предварительное пристальное разглядывание еще не возникшего бытия становится едва ли не единственным условием для его воплощения. Красавица просит Пискарева во сне «глазами» сделать ее добродетельной: «Взгляните на меня, *взгляните пристальнее* и скажите: разве я способна к тому, что вы думаете? О! нет, нет!»²⁰; его вера в ее слова – причина последовавшего безумного «проекта» по воскрешению падшей души, завершившегося

крахом, потому что в мире хаоса превращения только искажают действительность и никогда не восстанавливают утраченной гармонии. Но сама уверенность художника во всемогуществе «особого» взгляда показательна. То же с Ковалевым: возвращение носа не станет реальностью, пока как можно больше людей не *увидит* его на месте. Поэтому майор «сначала зажмурил глаза с тою мыслию, что авось-либо нос покажется на своем месте»; когда нос прирос – позвал слугу: «„*А посмотри*, Иван, кажется, у меня на носу, как будто прыщик“, сказал он и между тем думал: „вот беда, как Иван скажет: да нет, судырь, не только прыщика, и самого носа нет!“»; наконец потребовал себе последнего доказательства: «...если и майор не треснет со смеху, увидевши меня, тогда уж верный знак, что всё, что ни есть, сидит на своем месте»²¹. Акакий Акакиевич, по мнению его сослуживцев, «так и родился на свет уже совершенно готовым, в вицмундире и с лысиной на голове» – оттого только, что многие годы «его *видели* всё на одном и том же месте, в том же положении, в той же самой должности»²². Да и сам Акакий Акакиевич не отказался вовремя от создания новой шинели потому, что «Петрович *прищурил на него очень пристально* свой единственный глаз и Акакий Акакиевич невольно выговорил: „Здравствуй, Петрович!“»²³.

Стоит только обратить куда-нибудь этот специфический взгляд – и метаморфозу поправшей в поле зрения реальности уже не отменить; для появления шинельных грабителей достаточно одного мгновения слабости Башмачкина: «Он *оглянулся* назад и по сторонам: точное море вокруг него. „Нет, лучше и не глядеть“, подумал и шел, закрыв глаза, и когда открыл их, <...> увидел вдруг, что перед ним стоят почти перед носом какие-то люди с усами»²⁴. Сверхъестественная чувствительность потустороннего мира подобна паучьей: раскинутая злом «улавливающая» сеть молниеносно и гибельно реагирует на легчайшее колебание души, как хитроумное плетение паутины – на падение тонкой ресницы. Однократное «*глянуть*» оказывается сильнее всех последующих благоразумных «*не глядеть*»²⁵.

Визуализация как овеществление становится и необходимым инструментом самого повествования, освященным авторитетом автора. Возникает ощущение, что он тоже верит только тому, что видел или воссоздал в воображении. Фамилия Ивана Яковлевича утрачена едва ли не потому, что «*даже* на вывеске его – где изображен господин с намыленной щекою и надписью: „и кровь отворяют“ – не выставлено ничего более» (визуальный ряд); фабула «Носа» прерывиста, поскольку периодически «происшествие совершенно закрывается туманом, и что далее произошло, решительно ничего неизвестно» (отсутствие видимости – тоже визуальное впечатление); точный адрес коллеги Башмачкина вовсе забыт: «...всё, что ни есть в Петербурге, все улицы и дома слились и смешались так в голове, что весьма трудно достать



оттуда что-нибудь в порядочном виде» (провалы в памяти – опять-таки в области визуальных представлений)²⁶. Только взглядевшись – в героя ли, в целую ли повесть – может автор вынести суждение о собственном тексте: «чем *более* в него <в человека> *всматриваешься*, тем более является новых особенностей, и описание их было бы бесконечно» – о рождении образа; «*Теперь только* по соображении всего *видим*, что в ней <в истории> есть много неправдоподобного» – о характере произведения²⁷. Мотив пристального разглядывания небытия не только отражает в произведениях Гоголя «неправильный» закон превращенного мироздания, но и становится механизмом создания самого текста²⁸. Как ни парадоксально, в выборе этого механизма мало доброй воли: «Гоголь *болел* от того, что *так* видел, – считал Андрей Белый, – резолюция на эти виды: бежать»²⁹. Разглядывая зло, персонажи Гоголя вызвали его к жизни, но и сам он, изображая зло словесно, был вправе опасаться, что уподобится собственным героям в неосторожном заигрывании с бездной. Задолго до 1886 г., когда Ницше напишет «По ту сторону добра и зла» – в том числе и об опасности «долгих взглядов» в тайну небытия, Гоголь уже проводил рискованный эксперимент над своим творчеством и окружающей реальностью, отмечая словом, как химическим карандашом, ложные дороги, возникшие перед человечеством.

Возникает вопрос: если даже автор выстраивает свой текст в соответствии с проклятым принципом «пристального взгляда» – существует ли вообще в мире петербургского цикла преграда для фантастической материализации потаенных страхов и невежественных желаний? «Портрет» дает нам положительный ответ: дважды в повести ожидания всматривающегося в бездну персонажа оказываются бессильны исказить и опорочить гармонию. Чартков шел на выставку приехавшей из Италии картины с намерением выискать в ней недостатки, со «значительной миной знатока», но замыслы его оказались ничтожны перед высшей красотой: «Чистое, непорочное, прекрасное как невеста стояло пред ним произведение художника»³⁰. Так же и сын религиозного живописца отправлялся на встречу с отцом «и заранее воображал встретить черствую наружность отшельника, чуждого всему в мире, кроме своей кельи и молитвы, изнуренного, высохшего от вечного поста и бденье», но посрамленному взору его предстал «прекрасный, почти божественный старец» с лицом, сиявшим «светлостью небесного веселия»³¹. Подлинное искусство и бытие в Боге – вот те опоры, на которых Гоголь утверждает свою чаемую лестницу совершенствования: души, общества, дольного мира, дающую возможность вырваться из цепкого петербургского небытия.

С момента осознания этого пути художественная задача Гоголя – сменить пристальный взгляд, обращенный в бездну, обновленным взглядом, просветленным отблеском высшего мира.

Примечания

- 1 Гоголь Н. Полн. собр. соч. : в 14 т. М. ; Л., 1937–1952. Т. 3. С. 66.
- 2 Визионер – «человек, страдающий галлюцинациями, которые при мистической настроенности нередко истолковываются как способность видеть сверхъестественные явления» (Толковый словарь русского языка : в 4 т. / под ред. Д. Н. Ушакова. 1935–1940. (Переиздавался в 1947–1948 гг.) ; Репринтное издание : М., 1995 ; М., 2000. URL: <http://ushdict.narod.ru/273/w81910.htm> (дата обращения: 11.02.2013)).
- 3 Гоголь Н. Указ. соч. С. 67, 68.
- 4 Там же. С. 46.
- 5 Ср. также: «Принять за – одна из типичных позиций гоголевских героев ; это может быть и ошибкой, и целью... Но и в том и в другом случае оптическая ошибка задана ошибкой по существу, «помрачением» в определении значений и ценностей...» (Бочаров С. Загадка «Носа» и тайна лица // Бочаров С. О художественных мирах. М., 1985. С. 152).
- 6 Манн Ю. Встреча в лабиринте. (Франц Кафка и Николай Гоголь) // Манн Ю. Творчество Гоголя : смысл и форма. СПб., 2007. С. 694.
- 7 Гоголь Н. Указ. соч. С. 19, 16, 18.
- 8 Там же. С. 19.
- 9 Там же. С. 20, 21.
- 10 См. об этом: Лотман Ю. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю. В школе поэтического слова : Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 282–283.
- 11 Гоголь Н. Указ. соч. С. 31.
- 12 См. об этом: Белый А. Мастерство Гоголя. Исследование. М. ; Л., 1934. С. 187.
- 13 Гоголь Н. Указ. соч. С. 81.
- 14 Там же. С. 87.
- 15 Процесс визуального «доставивания» реальности Хомой Брутом подробно описан в книге Абрама Терца (А. Д. Синявского) «В тени Гоголя». Ср., например: «... мы проходим искус Хомы Брута и теряемся в догадках, чем вызвана такая напасть на его козацкую голову, и виновен ли он в чем-то, или сделал какую промашку, или сам ненароком спровоцировал привидение к жизни сладострастной подкаской: «глядит!»» (Терц А. В тени Гоголя. М., 2009. С. 585–586). В целом, однако, Синявский намечает только поверхностное сходство визионерства Хомы Брута с подобным же поведением Чарткова, признавая «инициативу» зрительной дуэли «Портрета» все-таки за изображением ростовщика.
- 16 Гоголь Н. Указ. соч. С. 89, 91.
- 17 В дальнейшем диалог-борьба между нечистью и человеком идет уже по инициативе потусторонних сил и помимо визуального использует и другие способы коммуникации. О процессе и результатах такого заигрывания со злом достаточно сказано в гоголевских и до нас. Ср., например: «Неживое, враждебное людям, дьявольское не просто смотрит на человека, но заглядывает вовнутрь, стремясь найти в самом человеке нечто родственное себе. <...> Мертвое заглянуло внутрь человека и возвращает в нем себе подобное» (Зарецкий В. Петербургские повести Н. В. Гоголя. Художественная



- система и приговор действительности. Саратов, 1976. С. 64). Тем не менее первый ход в этом поединке взглядов – почти всегда со стороны человека.
- ¹⁸ Гоголь Н. Указ. соч. С. 49–50, 50, 54, 96, 128.
- ¹⁹ Гончаров С. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. СПб., 1997. С. 80.
- ²⁰ Гоголь Н. Указ. соч. С. 29.
- ²¹ Там же. С. 65, 73, 74.
- ²² Там же. С. 143.
- ²³ Там же. С. 149.
- ²⁴ Там же. С. 161.
- ²⁵ Мы оставляем за рамками данного исследования «Записки сумасшедшего», так как картина мира в этом

- тексте формируется иначе, чем в других петербургских повестях: вместо скрещивающихся перспектив зрения персонажей – литературная (дневник) обработка болезненного восприятия мира рассказчиком Поприщиним.
- ²⁶ Гоголь Н. Указ. соч. С. 49, 52, 158.
- ²⁷ Там же. С. 36, 75.
- ²⁸ См. об этом: Белый А. Указ. соч. С. 127, 179; Виролайнен М. «Миргород» Н. В. Гоголя (проблемы стиля): дис. ... канд. филол. наук. Л., 1980. С. 154–155; Зарецкий В. Указ. соч. С. 32, 84.
- ²⁹ Белый А. Указ. соч. С. 181.
- ³⁰ Гоголь Н. Указ. соч. С. 111.
- ³¹ Там же. С. 134.

УДК 821.161.1.09-3+929 Гоголь

НЕМЕЦКАЯ ТЕМА В ПОЭМЕ Н. В. ГОГОЛЯ «МЁРТВЫЕ ДУШИ»

Д. Л. Рясов

Саратовский государственный университет
E-mail: rjasow@mail.ru

В статье рассматриваются различные упоминания немцев и Германии в поэме Гоголя «Мёртвые души» и, как следствие, восприятие самим автором немецкой ментальности в период создания произведения.

Ключевые слова: Гоголь, «Мёртвые души», немцы, Германия, национальный стереотип.

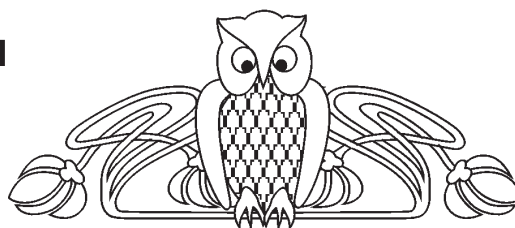
German Theme in N. V. Gogol's Poem *Dead Souls*

D. L. Rjasov

The article regards different occurrences of Germans and Germany in Gogol's poem *Dead Souls* and, consequently, the author's own perception of German mentality during the time when he was working on the poem.

Key words: Gogol, *Dead Souls*, Germans, Germany, national stereotype.

Когда речь заходит о немецкой теме в произведениях Н. В. Гоголя, прежде всего, вспоминаются юношеская идилия «Ганц Кюхельgarten», персонажами которой являются жители романтически изображённой германской деревни, и, разумеется, повесть «Невский проспект» с его колоритными ремесленниками Шиллером и Гофманом. Можно назвать ещё несколько интересных образов, представленных в гоголевской драматургии: лекаря Гибнера из «Ревизора», шулера Крутеля из «Игроков», чиновника Шрейдера из незаконченного «Владимира третьей степени». Однако если мы обратимся к поэме «Мёртвые души», то не сможем припомнить ни одного значимого немецкого персонажа. Но всё же, если присмотреться к тексту, можно отыскать в нём самые разные упоминания о немцах и Германии.



Как и для чего используется немецкая тема в повествовании, мы и постараемся выяснить.

Вопрос о жанре «Мёртвых душ» постоянно обсуждается в литературоведческой науке. Для нас важно, что помимо этого произведения у Гоголя было ещё одно сочинение, являющееся поэмой в традиционном смысле этого понятия, – уже упомянутая «идилия в картинах» «Ганц Кюхельgarten», в котором нашли отражение юношеские мечты автора о романтической Германии, родине великих поэтов и философов. В этом отношении интересно замечание В. В. Зеньковского о том, что писатель «начал свою литературную жизнь “поэмой” (“Ганц Кюхельgarten»), поэмой же он и кончил («Мертвые души»)»¹. Можно даже говорить о некоей отдалённой внутренней мотивной связи обоих произведений.

После провала «Ганца» желание создать поэму не покидало Гоголя, и в итоге он воплотил свою мечту в «нестандартной», лиро-эпической форме. В «Ганце» Гоголь воспеваает до того никогда прежде не виданную им Германию, представления о которой формировались под влиянием произведений Гёте и Шиллера, а также мифа о «романтической Германии», существовавшего в России в первые десятилетия XIX в. Знаменательно, что в финале шестой главы первого тома «Мёртвых душ» возникает тема отрезвления двадцатилетнего, романтически окрыленного и замечтавшегося петербуржца: «Чего нет и что не грезится в голове его? он в небесах и к Шиллеру заехал в гости – и вдруг раздаются над ним, как гром, роковые слова, и видит он, что вновь очутился на земле, и даже на Сенной площади, и даже близ кабака, и вновь пошла по-будничному щеголять перед