

ЗАПИСКИ СУМАСШЕДШЕГО Н.В. ГОГОЛЯ:
ТОПИКА И НАРРАТИВ

Сергей А. Шульц

(в безумии говорю:) я больше
2 Кор., 11, 23.

Если воспользоваться термином Юргена Хабермаса, то повесть Гоголя *Записки сумасшедшего* можно отнести к так называемому „перформативному” типу высказываний (Хабермас 1991: 195), которые поднимают вопрос о личности не в отвлеченной плоскости, а в связи с ее самоосознанием автором, авторской самоидентификацией. Разумеется, это не означает буквального отождествления героя и его творца (как эмпирического человека), а подразумевает учет авторского духовного контекста в целом.

Текст написан в форме повествования от первого лица – *Ich Erzählung*. Главная трудность, которая возникает в связи с произведением Гоголя, – его стилистическая многомерность, установка на не прямое слово. Субстанция повествования в *Записках сумасшедшего* включает в себя и автора, и героя в их сложном диалогическом единстве-несовпадении – несовпадении, в котором они, однако, и совпадают в высшем философском смысле.

К сожалению, этот аспект гоголевского нарратива далеко не всегда принимается во внимание. Не учитывается, что сознание Поприщина дано в первую очередь в объектной сфере, что это – изображенное сознание прежде всего, и только потом – изображающее. Например, В.М. Маркович, отмечая роль сказа и сложность позиции повествователя в *Петербургских повестях*, вместе с тем утверждает:

(...) даже в первых записях Поприщина сквозь все пошлости слога и все очевидные приметы рабской психологии прорывались интонации, напоминающие о трагической страсти (Маркович 1989: 80).

Но ведь „пошлости слога” – нарочитые, их нельзя буквально инкриминировать Поприщину, а следует видеть сквозь специфическую призму авторского изображения, поскольку они даны во многом в объектной сфере.

Подобные aberrации восприятия неизбежно приводят к другой: изолированной абсолютизации „высоких” мыслей Поприщина, которые столь же прямо приписываются исключительно ему (теперь уже поощрительно), а не субстанции изображения в целом („автор-герой”), и изымаются из общего „потока сознания” Поприщина:

И тогда фантастическая мешанина слухов, бредовых вымыслов (...) куда-то исчезает, сменяясь пронзительной ясностью высшей истины (*там же*, 79).

Однако эта „высшая истина” на самом деле не противостоит контексту поприщинского безумия, а является его составной частью. Самый яркий в этом отношении пример – финал повести, соединяющий пафосно-лирическое обращение героя к неизвестным доброжелателям и матушке с восклицанием о шишке „под самым носом” у алжирского дея (172)¹.

Один из наиболее перспективных подходов к гоголевскому тексту предложен Арпадом Ковачем. Он понимает эту повесть как „архетипический” „жанровый источник” для

таких эталонных типов повествовательного дискурса с психологической тематикой, как *Дневник лишнего человека* Тургенева, *Записки из подполья* и *Сон смешного человека* Достоевского, *Смерть Ивана Ильича* Толстого и *Палата №6* Чехова².

Вводя для произведений типа *Ich Erzählung* новый, более широкий термин „персональное повествование”, Ковач утверждает, что

Персональный дискурс всегда свидетельствует о том, как рассказывание формирует новую компетенцию рассказывающего, новую ментальную способность, – способность творить текст,

1 Произведения Гоголя цитируются по изданию: Гоголь 1977. Страницы указаны в основном тексте.

2 Список может быть расширен также за счет *Записок сумасшедшего* Л.Н. Толстого. Ср.: Шульц 2001.

проникающий в структуру мира, отраженного в сознании, – памяти, образах восприятия, эмоциях и партикулярном опыте индивида (Ковач 1994: 8).

Фиксируя самоценность повествования в гоголевском тексте („записки как сюжетный поступок”, *там же*, 21), исследователь, однако, оставляет в стороне топику безумия в качестве будто бы технического момента, маскирующего возможную переинтерпретацию мира, как своего рода игру. Тем не менее безумие в данном случае не просто „болезнь”, а некая сущностно-антропологическая, философская категория, без которой невозможен разговор о „разуме”, „смысле” и т.д. и которая существует для Гоголя в аспекте слова.

Гоголь показывает безумие не как медицинский факт, а как экзистенциальную проблему – проблему личности в ее самоценности. Начиная со второй половины XX века, такая оценка феномена безумия стала составной частью европейской философии и психологии (Л. Бинсвангер, М. Фуко, Ж. Делез и Ф. Гваттари, Р. Лэйнг и др.).

Неоднократно отмечалась близость Поприщина романтическим безумцам гофмановского типа, которые воплощают собою таинственный, „высокий” аспект восприятия мира. Неслучайно поначалу герой мыслился Гоголем как художник, музыкант, отсюда и упоминание в канонической редакции „одного приятеля, который хорошо играет на трубе” (159) и „струны”, которая „звонит в тумане” (176). Тем самым обнаруживается некое родство героя и автора. То, что галлюцинирующий Поприщин, согласно наблюдениям В.Л. Комаровича, путает действительные обстоятельства борьбы за испанское наследство с художественной реальностью пьесы Шиллера *Дон Карлос*, подтверждает связь образа героя с художником и искусством и указывает на глубокую погруженность этого образа в литературный контекст.

По нашему мнению, уже фамилия героя „литературна” и может быть возведена к иронической строке стихотворения Пушкина *Послание цензору* (1822): „На поприще ума нельзя нам отступать” (Пушкин 1969: 177). Помешавшийся Поприщин как раз отступает на „поприще” своего „ума”. Другое дело, как истолковать это отступление. При этом слово „поприще” – одно из ключевых в гоголевской автомифологии.

В позднейшей *Авторской исповеди* оно будет осмыслено в качестве центрального мотива самоопределения гоголевской личности. Обнаруживаемый комически-игровой контекст фамилии героя соотнесен со сквозной темой названного пушкинского стихотворения темой письма и писательства, свободы и независимости творчества.

Рисуя комическую фигуру недоверчиво-верноподданнического чиновника-цензора, заваленного разнородными бумагами, в которых значимое перемежается с однодневным, умное с глупым, и не могущего разобраться в этом хаосе, Пушкин задает определенную перспективу для будущего гоголевского персонажа, хотя и не цензора, но чиновника и переписчика, живущего в мире слов.

Уже в начальных строчках гоголевской повести мы встречаем обращенную к Поприщину реплику начальника отделения:

Ты (...) дело подчас так спутаешь, что сам сатана не разберет, в титуле поставишь маленькую букву, не выставишь ни числа, ни номера (157).

Функция очинивать перья для его превосходительства также „писательская”³. Наконец „венцом” литературных занятий героя становятся его *Записки*. Замечательно, что сам Поприщин отделяет свой способ письма от манеры других:

Правильно писать может только дворянин. Оно, конечно, некоторые и купчики-конторщики и даже крепостной народ пописывает иногда; но их писание большей частью механическое: ни запятых, ни точек, ни слога (159).

Авторская ирония по поводу самовозвеличивания „дворянина” только усиливает сложность поставленной проблемы „немеханического”, т.е., „творческого”, „необычного” письма. В духе гоголевской мифологии письма (неразличения „автономной” и „неавтономной” речи, см.: Шульц 1994: 128-133)

3 Как здесь не вспомнить князя Мышкина Достоевского, „святого” безумца и каллиграфа. В ассоциативном поле „писца” другого гоголевского героя уже сравнивали с Мышкиным (Эпштейн 1988). Но ведь Поприщин тоже переписчик, к тому же безумный.

повествователь ставит в один ряд такие разнопорядковые критерии письма, как пунктуация и стиль. При этом соблюдение пунктуационных правил, казалось бы, и есть нечто „механическое”, но мы узнаем, что это не так.

После „дня величайшего торжества” (170), ознаменованного узнаванием себя в качестве короля, Поприщин-„писатель” целиком посвящает себя своим *Запискам*:

В департамент не ходил... Черт с ним! Нет, приятели, теперь не заманите меня; я не стану переписывать гадких бумаг ваших (170).

„Не стану переписывать” – шаг к осознанию себя „творцом”, к тому, чтобы писать уже от себя. В этом отношении Поприщин выше Башмачкина или перерастает Башмачкина, который как раз мог только переписывать и тушевался даже тогда, когда в бумаге нужно было заменить форму лица.

В другом пушкинском стихотворении, *Не дай мне Бог сойти с ума* (1833), навеянном посещением Батюшкова (еще одна параллель к герою Гоголя), предвосхищается такой гоголевский мотив, как заточение безумца. Подобно уголовному преступнику, он должен слушать

брань зрителей ночных,
Да визг, да звон оков
(Пушкин 1969: 375).

Солипсическая „свобода” Поприщина сталкивается с „необходимостью” общественных установлений, обязывающих к репрессии умалишенного.

Топика „любовь-безумие” заставляет вспомнить имитацию сумасшествия Тристаном (*Тристан и Изольда*), помешательство Роланда, отвергнутого Анжеликой (*Неистовый Роланд* Ариосто), аналогичный исход любовной неудачи в эпизоде *Страданий юного Вертера* Гете (ср.: Вайскопф 1993: 277-278), безумие Пигмалиона, влюбляющегося в свою Галатею (*Пигмалион* Руссо) и т.д. Ариостовское совпадение тематики безумия также и с комизмом корреспондирует гоголевскому.

„Высокие” параллели не натяжка: за смеховым „снижением” и „развенчанием” персонажей – обычных из обычных людей – Гоголь в русле своей специфической нарративной

стратегии всегда обнаруживает стремление к их одновременному оправданию и возвышению, большему, чем трагическое. Пародия у Гоголя „сакральна” (как это свойственно архаическому культурному сознанию): она обнажает, но она и увенчивает.

Но едва ли не самым главным „архетипом” Поприщина оказывается принц Гамлет, „потерявший рассудок” на „датской” „почве” (Шекспир 1986: 155). Многократное поприщинское „ничего, ничего, молчание” (160, 162, 163) прямо отсылает к предсмертному гамлетовскому „Дальнейшее – молчание” (Шекспир, 1986: 179; впервые отмечено: Дилакторская 1986: 63). У Шекспира эти слова философски подытоживают путь героя. Воскликание Поприщина:

Мне подавайте человека! Я хочу видеть человека; я требую пищи – той, которая бы питала и услаждала мою душу; а вместо того эдакие пустяки (...) (167),

перекликаясь с высказыванием короля из *Дон Карлоса* („Прости, но я возжаждал человека!..”; Шиллер 1959: 564)⁴, созвучно словам Гамлета о покойном отце:

Он человек был в полном смысле слова.
Уж мне такого больше не видеть!
(Шекспир 1986: 21).

Всепоглощающая страсть Поприщина к обретению своего „истинного” статуса близка намерению Гамлета целиком проникнуться волей к осуществлению наказания отца:

Я с памятной доски сотру все знаки
Чувствительности, все слова из книг,
Все образы, всех былей отпечатки,
Что с детства наблюденье занесло,
И лишь твоим единственным веленьем
Весь том, всю книгу мозга испишу
(Шекспир 1986: 39).

4 Кроме того, есть перекличка между мотивом „людей-чисел” в *Дон Карлосе* (Шиллер 1959: 564) и высказыванием гоголевского начальника отделения: „(...) ну, посмотри на себя, подумай только, что ты? ведь ты нуль, более ничего” (161).

Выражение „книга мозга” могло бы стать едва ли не самым удачным амбивалентным определением жанра произведения Гоголя.

Шекспировской Англии как предполагавшемуся по замыслу Клавдия месту гибели Гамлета соответствует гоголевская Англия, происками которой Поприщин объясняет свои муки (175). „Геополитические” рассуждения Поприщина в чем-то вытекают и из шекспировского интертекста.

Соединяя высокое деланное „безумие” с шутовством, ум Гамлета пытается проникнуть в потаенные уголки бытия, протагонист становится метафизиком, срывающим с мира покров кажимости. Это „помешательство” не просто некий ход, оно погружено в глубинную культурную традицию иррационального.

Гамлетовский титул „дублируется” у Поприщина королевскими притязаниями, причем королем не суждено стать ни одному, ни другому. Здесь возникает возможность карнавализованной ритуально-мифологической интерпретации их „дурачества”.

Архаической культуре известны инициальные обряды временной смерти властителя, статус которого на определенный момент символически передается „рабу”, „шуту”, „безумцу”, „умирающему” за реального носителя власти – причем в случае раба смерть могла быть и буквальной. Властитель, претерпев символическое умаление, „возрождается” вновь, но уже более сильным. Функция шутов при королях, юродивых при царях – именно такая, институциональная. Гамлет и Поприщин, не имея дублеров (или невольно являясь дублерами третьих лиц, что требует отдельного поворота истолкования)⁵, соединяют „царское” и „шутовское” в самих себе, что действительно свидетельствует о распадении „связи времен”, расшатывании – неизбежном – прежних устоев существования.

Глубокомысленна реплика Л.В. Пумпянского:

Поприщин – правящий, он – низший из правителей, и в этом его несчастье, но все же – из правителей (Пумпянский 2000: 335).

5 В этом случае Гамлет „дублирует” своего убитого отца, а Поприщин – бежавшего из Испании наследника престола.

Ср. также косвенное сравнение впадающего перед смертью в безумие Акакия Акакиевича с „царями и повелителями мира” (140). Пишет Мишель Фуко:

Постоянство в (...) проявлениях безумия, казалось бы, ставит перед нами вопрос о смутной памяти времен, которая его сопровождает и благодаря которой все его измышления оказываются лишь возвратом назад, а само оно нередко обозначается как стихийная археология культур. Неразумие как будто заключает в себе великую память народов, высшую степень их верности прошлому; в его пределах история предстает бесконечной современностью (Фуко 1997: 120).

Юродство Гамлета и Поприщина дает им право „истину царям с улыбкой говорить”, оно показано как необходимый противовес существующему положению вещей, который разрушает все внешнее по отношению к нему, но он же побуждает это внешнее трансформироваться на обновленных основаниях.

Особый поворот темы вызван религиозным подтекстом юродства. Недаром Б. Пастернак сравнивал Гамлета с Христом (Иванов 1990: 5; Пастернак 1990: 276)⁶, а в *Записках сумасшедшего* обнаруживали слой христианской символики.

В частности, Арпад Ковач указывает:

Дитятка – последнее самоопределение Поприщина, (...) данная связь активизирует представление о дитятке как о сироте и жертве (дитя „ребенок, раб, слуга, сирота”) (...). И словесный сигнал спасителя: „Матушка, спаси твоего бедного сына!” (...) А также дата последней записи, следующей после „Число 25”, то есть по логике обратного движения в детство – „Число 24”, день рождения Христа. Этим, кроме того, объясняется и ликвидация указателей времени: „Чи 34, сло Мц гдао, Февраль 349”, так как сигнализирует, с одной стороны, о начале исчисления времени, когда еще не было года, месяца и числа, а, с другой, отсылает к году персонального плана: 34 – указатель начала деятельности Иисуса, и в то же время указатель года рождения повести (1834),

6 См. также стихотворение Пастернака *Гамлет*. Любопытно, что порою Гамлета, напротив, хотят представить как одержимого бесом и сугубо антихристианскую фигуру: McGee 1987; см. также Парфенов 1986: 132 (сравнение Гамлета с Фаустом).

накануне которого возникло также знаменитое *Воззвание к гению*, под заглавием 1834 (...), в котором говорится о начале нового цикла деятельности.

Рождественская звезда и ребенок на груди матери напоминают иконическое изображение новорожденного спасителя, спасаемого от гонения царя Ирода (Ковач 1994: 57-58).

Ср. предложенное недавно новое (спорное) прочтение черновика заглавия повести как *Записки сумасшедшего мученика* (вместо „музыканта”), хотя герой понимается здесь только как „мученик собственного тщеславия” (Воропаев; Виноградов 1994: 504-505).

Единственное внятное обозначение года в повести – 2000-й (170): рубеж нового христианского миллениума и нового „эона”; появляющиеся же в дальнейшем записи типа „Никоторого числа” (172) или „Числа не помню. Месяца тоже не было” (173) комически-апофатически указывают на предстоящее исчезновение времени – на Апокалипсис.

Так тема писательства, пронизывающая гоголевский текст (от указаний на занятия героя до литературно-культурных аллюзий), находит еще одно – сакральное – соответствие. Она косвенно и отчасти апофатически указывает на то Слово, которое было в начале и было у Бога, и было Бог (Ин., 1:1).

Однако кто автор записок? Выше уже говорилось, что с учетом системы гоголевской наррации приписывать авторство одному Поприщину не приходится. Л.В. Пумпянский обратил внимание на факт любопытной близости тех поприщинских записей, „где господствует дух опровержения общепринятых мнений”, концовке *Невского проспекта*, имеющей аналогичный пафос: „все можно, надо проникнуть, раскрыть...”. „Как это объяснить?” – спрашивает исследователь (Пумпянский 2000: 336).

Тем более усложняет тему „авторства” вопрос: кому принадлежит заглавие повести? Из текста ясно, что Поприщин признает себя безумным только в самом конце:

(...) спаси твоего бедного сына! урони слезинку на его больную головушку (176),

когда ему уже явно не до того, чтобы озаглавливать свой текст. Самоидентификации в записях от 12 ноября и от 43 апреля 2000 года контрастны процитированной выше:

Я думаю, что девчонка приняла меня за сумасшедшего (164).

В Испании есть король. Он отыскался. Этот король я. Именно только сегодня об этом узнал я. Признаюсь, меня вдруг как будто молнией осветило. Я не понимаю, как я мог думать и воображать себе, что я титулярный советник. Как могла прийти мне в голову эта сумасбродная мысль? Хорошо, что еще не догадался никто посадить меня тогда в сумасшедший дом. Теперь передо мною все открыто. Теперь я вижу все как на ладони (170).

Тем более непоприщинским по смыслу являлся вариант заглавия в редакции *Арабесок: Клочки из записок сумасшедшего*. „Клочки” – это явно с „чужого”, не принадлежащего герою, голоса: Аксентий Иванович живет хотя и в диссонансном, какафоническом, но, однако же, и по-своему цельном мире.

При отсутствии в заголовке слова „сумасшедший” текст повести воспринимался бы по-иному. Факт данного означивания набрасывает на все сетку высшей „понятности”, становится ясно, почему события происходят именно так, а не иначе. Представители искусства абсурда, от Хармса до Ионеско, пойдут обратным путем: в их мире слово „безумие” практически не звучит, но тем не менее все собою определяет.

Согласно „социологии повседневности” Альфреда Шюца, обычное человеческое сознание, сталкиваясь с чем-то непонятным, нуждается в том, чтобы директивно определить, „означить” это явление: происходит наклеивание некоего ярлыка в рамках обыденных, простых смыслов, обратившись к которым, субъект гносеологически „успокаивается”. Но для Гоголя за этим „простым” означиванием встает некая экзистенциальная бездна, которая требует не обыденного, а метафизического истолкования.

Факт позднейшего признания себя сумасшедшим едва ли свидетельствует в пользу того, что Поприщин сам назвал свое „произведение”. Но тем самым дается возможность понять, в этом наиболее лирическом (но и наиболее комическом) месте повести самооценка героя и оценка героем автора совпадают.

Отсюда и почти трагедийно-катарсическая мощь финала повести – „к а т а р с и с пошлости” (Бахтин 1990: 536).

Проблематичность „авторства” записок делает ошибочными попытки установления строгих логических оснований тех или иных фрагментов текста. К таким попыткам относится и спор о том, каким образом становится известна герою информация, содержащаяся в „переписке собачек”⁷.

Автор и герой *Записок сумасшедшего* вместе посылают читателю свою весть – „странное слово”, которое передает некое рационально невыразимое знание о мире, более того, оно само в своем экзистенциальном намерении есть это знание. Диссонансное слово означает конец нарратива как истории – дискретность и в итоге конец времени. Проявляясь на высшем уровне наррации, превосходящем уровень внешнего повествователя, это слово принципиально амбивалентно и диалогично: вбирает в себя два контекста (автора и героя), которые повернуты друг к другу. Оно трагикомически меняет свои смыслы в зависимости от наложения одного контекста на другой. Главным является контекст автора (иначе перед нами была бы полная бессмыслица): слово героя меняется от подразумеваемого (и потенциально слышимого) слова (голоса) автора.

Как уже говорилось, высшим моментом диалогического наложения контекстов двух повествовательных инстанций становится финал: не только герой дается в горизонте автора (открывающего в герое „высокое”), но и автор дается в горизонте героя. Последний приходит к известному самопониманию, при этом его мысли о матери, тройке, избах, Италии как бы извлекаются из сознания автора.

Записки сумасшедшего становятся в известном отношении центром аутомифологии гоголевского письма, обращаясь к излюбленной Гоголем теме „отрывков”, „писем”, „записок”, внезапно вторгающихся в „книгу жизни” и меняющих ее смысл. Например, в финале *Майской ночи* чудесным образом появившееся письмо комиссара приводит к счастливой развязке; поиск пропавшей грамоты в одноименной повести за-

7 См. разбор этого исследовательского спора в книге Манн 1988: 104–106. Говоря о возможности „двойного прочтения” смысла реплик собачек и комментариев к ним Поприщина, Ю.В. Манн вместе с тем не ставит вопрос о двойственности субстанции повествования *Записок* в целом.

ставляет героя отправиться в пекло и становится моментом его комической инициации; перлюстрация хлестаковского письма в *Ревизоре* знаменует радикальную перипетию; в *Тяжбе* замена в завещании слова „Евдокия” на „Обмакни” дает Бурдюкову повод питать надежды на судебное разбирательство; любовная записка, полученная Чичиковым на балу у губернатора, вплетается в общий контекст неразберихи, провоцируя его бегство. Гоголь нередко обозначал жанр своих произведений как „отрывок” (*Пленник* в составе *Арабесок*; *Рим* и др.). *Выбранные места из переписки с друзьями* входят в этот же контекст „частиц” письма-смысла, которым по авторскому замыслу отводится чрезвычайная роль в мировой истории в целом.

Заметим также, что венчание на царство героя-„писателя” проецируется на жречески-орфический, „царский” комплекс автора-писателя, столь характерный для самосознания Гоголя. Выше уже говорилось о принципиальности для гоголевской автомифологии понятия поприща.

Калейдоскопически совмещая высокое и низкое, смешное и трагическое, существенное и необязательное, диссонансное слово *Записок сумасшедшего* проходит через различные виды пространства (и экзистенциальные, и чисто литературные), через сам космос (мотив космического беспорядка – один из ведущих здесь), через небытие, через восторг и уныние. „Апология сумасшедшего”, если вспомнить выражение Чаадаева (текст Чаадаева, официально объявленного безумным за публикацию *Философического письма*, будет создан на рубеже 1836-1837 года – спустя год после публикации повести Гоголя в *Арабесках*)⁸.

К сути слова относится понятие осмысленности, но в данном случае слово больше затемняет, чем просветляет, больше обесмысливает, чем наделяет значениями. Однако оно все же просветляет в самой своей темноте – весть обретается уже в факте присутствия слова (высшим пределом этому дается „молчание”), смещающем все казавшиеся незыблемыми границы и обращающем человека внутрь его безосновности.

8 Ср.: „(...) во всем своем могуществе и блеске человеческое сознание всегда обнаруживается только в одиноком уме, который является центром и солнцем его сферы” (Чаадаев 1989: 148).

Безосновность оказывается тем, что образует всякое основание. Для Псевдо-Дионисия Ареопагита, Беме, Хайдеггера она лежала в основе Божественного – Бога как Ничто, как бездны. Загадочность мира, открываемая в „безумном слове”, дает человеку больше шансов по сравнению с прямым объяснением. Поэтому последняя фраза об алжирском дее – не итог, а вежа *Записок*.

Завершая *Записками сумасшедшего* весь цикл *Петербургских повестей* (*Арабески* также завершались этой повестью), Гоголь отказывается от монологической истины, от последнего, окончательного слова о мире и человеке ради слова „странного”, „загадочного”.

Архаическая традиция свидетельствует, что всякое столкновение с загадкой опасно: на кон ставится сама жизнь. И тогда, когда человек не отгадывает, и тогда, когда он – о чем пример Эдипа – все-таки отгадывает. Главная книга Гоголя, *Мертвые души*, несет загадку уже в своем заглавии. Пытаясь во втором томе поэмы так или иначе отойти от нарративной стратегии „странного” или „безумного” слова, Гоголь будет разрушать свое слово вообще, как таковое: оно уже невозможно без заданного изначально адъектива⁹.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин, М.М.
1990 *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, Москва 1990.
- Вайскопф, М.
1993 *Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст*, Москва 1993.
- Воропаев, В.А.; Виноградов, И.А.
1994 *Комментарии*, в: Гоголь, Н.В., *Собрание сочинений в девяти томах*, Москва 1994: III.

⁹ Бытовой миф о „безумии” Гоголя – бледный отголосок возможного понимания писателя. В этом мифе есть „пошлость”, но нет „катарсиса”.

- Гоголь, Н.В.
1977 *Собрание сочинений в семи томах*, Москва 1977: III.
- Дилакторская, О.Г.
1986 *Фантастическое в Петербургских повестях Н.В. Гоголя*, Владивосток 1986.
- Иванов, Вяч.Вс.
1990 „Сестра моя – жизнь...”. *Фрагменты записей о Борисе Пастеранке*, „Литературная газета”, 21 января 1990.
- Ковач, А.
1994 *Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский*, Frankfurt am Main – Berlin – Bern – New York – Paris – Wien 1994.
- Манн, Ю.В.
1988 *Поэтика Гоголя*, Москва 1988.
- Маркович, В.М.
1989 *Петербургские повести Н.В. Гоголя*, Ленинград 1989.
- Парфенов, А.
1986 *Трагическое в Гамлете*, в: *Шекспировские чтения. 1984*, Москва 1986.
- Пастеранк, Б.Л.
1990 *Об искусстве*, Москва 1990.
- Пумпянский, Л.В.
2000 *Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы*, Москва 2000 [Гоголь].
- Пушкин, А.С.
1969 *Собрание сочинений в шести томах*, Москва 1969: I.

- Фуко, М.
1997 *История безумия в классическую эпоху*, Санкт-Петербург 1997.
- Хабермас, Ю.
1991 *Понятие индивидуальности*, в: *О человеческом в человеке*, Москва 1991.
- Чаадаев, П.Я.
1989 *Статьи и письма*, Москва 1989 [*Апология сумасшедшего*].
- Шекспир, В.
1986 *Гамлет*, Владивосток 1986.
- Шиллер, Ф.
1959 *Избранные произведения в двух томах*, Москва 1959: I.
- Шульц, С.А.
1994 *Гоголь. Личность и художественный мир*, Москва 1994.
2001 *Записки сумасшедшего Гоголя и Записки сумасшедшего Л. Толстого: трансформация мотива безумия*, в: *Гоголезнавчі студії. Гоголеведческие студии*, Ніжин-Нежин 2001: 6 [в печати].
- Эпштейн, М.Н.
1988 *Парадоксы новизны*, Москва 1988 [*Князь Мышкин и Акакий Баумачкин (к образу переписчика)*].
- McGee, A.
1987 *The Elizabethan Hamlet*, New Haven-L. 1987.