

■

**Мертвые души Гоголя**  
**И жанрово-мотивный**  
**комплекс**  
**«кладибищенской элегии»**  
**(Карамзин, Жуковский,**  
**Пушкин, Лермонтов)**

■

В статье проводятся параллели между художественной структурой *Мертвых душ* и жанром кладбищенской элегии эпохи сентиментализма и романтизма (Карамзин, Жуковский, Пушкин, Лермонтов).

ГОГОЛЬ, КАРАМЗИН, ЖУКОВСКИЙ,  
ПУШКИН, ЛЕРМОНТОВ,  
«КЛАДБИЩЕНСКАЯ ЭЛЕГИЯ»

In the article parallels are drawn between *Dead souls* and genre of cemeterial elegy of Sentimentalism and Romanticism (Karamzin, Zhukovsky, Pushkin, Lermontov).

GOGOL, KARAMZIN, ZHUKOVSKY,  
PUSHKIN, LERMONTOV,  
«CEMETERIAL ELEGY»

Вопрос о месте элегии в жанровой структуре *Мертвых душ* уже ставился. В частности, А.В. Петров вполне справедливо отметил близость авторских отступлений (в шестой и седьмой главе первого тома), а также топики описания сада Плюшкина элегической традиции В.А. Жуковского (Петров 2003). С необходимостью напрашивается, однако, родственный вопрос о роли в гоголевской поэме жанрово-мотивных комплексов «кладбищенской элегии».

Эксплуатирующие топику жизни и смерти в их взаимозависимости и взаимопереходе, дающие парадоксальные образы смерти и мертвых на фоне «лирических» медитативных сентенций, «Мертвые души» не могли не испытать историального воздействия и, во всяком случае, не могли не иметь определенной типологической связи с жанром кладбищенской элегии.

Данный жанр возник, как известно, в эпоху сентиментализма и романтизма. Он строится по схеме вполне четкого хронотопического закрепления места «действия» за кладбищем и надстраивания над внешним хронотопом медитативных конструкций философского и духовно-этического плана. Впрочем, «надстраивание» в пределе стремится перейти из внешнего во внутренний план хронотопа (раскрыть, воссоздать, осветить это внутреннее и самому осветиться им), быть интроспективным и тем самым объять топику смерти и жизни в ее (топики) конкретности и вместе с тем всеобщности. Данная топика конкретна, т. к. имеет отношение исключительно к неповторимому «я» с его «единым и единственным местом в бытии» (Бахтин) – и она же всеобща, поскольку с неизбежностью входит в контекст абсолютного множества индивидуальных смертей и жизней.

Один из первых русских образцов жанра, *Кладбище* Н.М. Карамзина, создано в виде внешнего спора, «агона» двух «голосов», один

из которых утверждает почти «атеистическую» негативность претерпевания опыта могилы, во всем якобы покорного «мрачным» природным силам, а второй голос, напротив, отстаивает будто бы связанное с вечным упокоением состояние исключительного покоя и умиротворения, данное в разрезе уже обожествленной и христианизированной природы:

### **Один голос**

*Страшно в могиле, хладной и темной!  
Ветры здесь воют, гробы трясутся,  
Белые кости стучат.*

### **Другой голос**

*Тихо в могиле, мягкой, покойной.  
Ветры здесь веют; спящим прохладно;  
Травки, цветочки растут  
(Карамзин 1966; далее везде цит. по этому изд.).*

Раздаются ли эти голоса из «реальных» могил (и в этом отношении представляют подобие «диалогов мертвых») или это некие вполне земные медитирующие голоса? Или это вообще абстрактные условные голоса, раздающиеся из некоего абстрактного «рассудка» (двух «рассудков»)? Однозначно ответить трудно, но с учетом появления в финале стихотворения фигуры вполне «реального» путника, примыкающего к заданному кладбищенскому хронотопу, можно предположить, что голоса раздаются именно из могил и выражают состояние пребывающих в них.

У Карамзина:

### **Первый**

*Червь кровоглавый точит умерших,  
В черепах желтых жабы гнездятся,  
Змии в крапиве шипят.*

### **Второй**

*Крепок сон мертвых, сладостен, кроток;  
В гробе нет бури; нежные птички  
Песнь на могиле поют.*

Если негативные образы могилы строятся у Карамзина по модели нагнетания словно «атеистического» устрашения, использования расхожих пугающих фигур безжалостного пожирания живого, то позитивные образы погоста используют мифотворческие мотивы христианского возвышенно-поэтического искусства.

В финале карамзинской элегии возникает фигура странника, который, в некоей гармонии со спором голосов, испытывает полярные ощущения от лицезрения кладбища: то «за», то «против». Так мотив агона удваивается еще и в сознании путника. Учитывая, что последние слова элегии закрепляют идеи благостности кладбищенского «постземного» существования, можно предположить, что таков итоговый вывод и автора/нарратора элегии. Идея позитивности смерти у Карамзина побеждает. Ср.:

### **Первый**

*Странник боится мертвой юдоли;  
Ужас и трепет чувствуя в сердце, кладбища спешит.*

**Второй***Странник усталый видит обитель**Вечного мира – посох бросаю,**Там остается навек.*

Что значат слова «Там остается навек»? Ведь в данном случае речь не идет о некоей лишь временной остановке путника – он именно «остается навек», т. е., по всей видимости, сознательно и полно выбирает смерть, предпочитает жизни умирание, причем в конкретном хронотопе последнего пристанища, не дающем питать никаких иллюзий относительно действительного состояния путника после совершенного им выбора.

Фигура «странника усталого» носит символический характер «человека вообще» в его многотрудных земных поисках – отсюда и образ «посоха», символа пути, причем пути по преимуществу в религиозном значении. По наблюдению В. Э. Вацура, ««Кладбищенская элегия» отправляется от предметного мира, который в процессе поэтического осмысления получает символическое расширение» (Вацура 1994: 64). Правда, можно поспорить насчет объекта отталкивания: предметный ли это мир или все же чувственно-душевное представление о нем, как полагал Г. А. Гуковский.

Посох бросаем странником ради «вечного мира», ради «покоя». Карамзин словно приглашает читателя умереть, причем буквально, прямо, абсолютно.

Итоговый ход карамзинского сюжета (ненавязчивое назидание «умереть») накладывается на структуру гоголевских художественных смыслов с их амбивалентностью, взаимопереходом живого и мертвого таким способом, что высвечивает заложенную Гоголем

возможность полного танатоса для его уже омертвелых героев в качестве чего-то однозначно искомого.

Гоголевские герои, действительно, и так «не живы» на момент своего появления в поэме (и помещики, и чиновники, и крестьяне), но всем им, в том числе в свете спроецированной на мотивику поэмы карамзинской элегии, с необходимостью предстоит «абсолютно» умереть ради того, что воскреснуть к «вечному миру». За состоянием «вечного мира» же – ср. в этой связи, например, неожиданную буквальную смерть прокурора и окружающие ее сентенции автора/нарратора – должно последовать эсхатологическое преображение, к порогу коего Карамзин в своей элегии только подошел.

Что касается отдельных сентименталистских и сентиментализированных «умильно»-мягких, «легких» оборотов Карамзина («травки», «цветочки», «нежные птички»), знаменующих расхождение с «архаистами» (Ю. Н. Тынянов), то Гоголь воспринимает все данные обороты (и не только из этого конкретного карамзинского стихотворения) несколько иронически.

Так, например, в тексте поэмы довольно комически обыгрывается отрывок из стихотворения Карамзина о «двух горлицах», эксплицируемый в любовной записке для Чичикова. Гоголь вообще оказывается во многих случаях ближе традиции романтического «архаизма», расцветающей в авторских «отступлениях», но снабженной при этом иронией, часто бурлеском и травестией. В восьмой главе первого тома со смехом сказано: «Прочие (чиновники губернского города. – С. Ш.) тоже были более или менее люди просвещенные: кто читал Карамзина, кто *Московские Ведомости*, кто даже и совсем ничего не читал» (Гоголь 2009–2010, 5: 152).

На первый поверхностный взгляд вообще может показаться, что в «Мертвых душах» вопросы жизни и смерти поданы только в комически-игровой плоскости. Но за нею стоит и в ней просвечивает вся многосложная философско-религиозная и духовно-этическая танатологическо-виталистическая традиция. Гоголь и смеется (причем смех его совершенно не носит однозначно снижающего характера), и «открыто серьезен» (Бахтин).

Напрямую без видимых комических обертонов – более трагически – отношение к смерти выражено Гоголем в известных <Заметках> к 1-й части поэмы: «Как пустота и бессильная праздность жизни сменяются мутною, ничего не говорящею смертью. Как это страшное событие совершается бессмысленно. Не трогаются. Смерть поражает нетрогающийся мир. – И еще сильнее между тем должна предстать читателю Мертвая бесчувственность жизни. <...> Танец. Плечи. При бальном сиянии, при фраках, [при] сплетнях и визитных билетах [никто не заметит] никто не угадает последн<его часа>» (Гоголь 2009–2010, 5: 502). (В связи с последними словами цитаты допустимо поставить вопрос о близости Гоголя «осенней» элегии позднего романтизма – например, Осени Е.А. Баратынского. Гоголь вообще имел тесные духовные связи с представителями пушкинского поколения в литературе, особенно после смерти Пушкина – ср.: (Шульц 1997; Анненкова 1999)).

В приведенной цитате Гоголь сетует на «бессмысленность» (= неосмысленность) восприятия смерти его героями. Данное мнение героев – некая третья позиция по сравнению с эксплицированными двумя «голосами» у Карамзина. Это позиция «теплости» по сравнению с подразумеваемыми у сентименталиста «горячестью» и «холодностью», если вспомнить категории Нового завета.



«Теплость», согласно Новому завету, не дает шанса на преобразование. Герои *Мертвых душ* не видят ни негативности смертного опыта, ни его позитивности, т. е. они фактически вообще вне смысла. Осознать исцеляющий, преображающий опыт танатоса – таково наставление Гоголя его героям, делаемое в том числе вслед за Кармазиным. Услышать сигнал «последнего часа» невозможно при погруженности в «тину мелочей», а между тем, по Гоголю, такой сигнал – главное, что буквально-символически должны услышать омертвелые герои его поэмы для своего воскресения.

Слова Гоголя «Смерть поражает нетрогающийся мир» требуют отдельной дешифровки. Имея в виду начальную фразу цитаты о «ничего не говорящей смерти», можно предположить, что «поражает» использовано Гоголем не в значении вызывания удивления, а в значении оставления некоего следа, в аспекте нанесенного, хотя и не замеченного удара. К такому выводу подталкивает и фраза о «нетрогающемся мире», т. е. полном отсутствии реакции. Однако с учетом всегдашней гоголевской амбивалентности представляется более точным увидеть в слове «поражает» именно привнесение шока, которое, однако, нарочито «не трогает» никого, нарочито не осмыслено в виде душевно-духовного потрясения. Поэтому мир, будучи внешне удивленным, шокированным, так и остается «нетрогающимся», застылым. До наступления иных времен, когда «последний час» – т. е. в конечном счете Страшный суд в плане индивидуальной и общей эсхатологии – произведет свое действие, как и в финале «Ревизора».

В главе *Светлое Воскресенье из Выбранных мест из переписки с друзьями* появляется мотив, близкий первому «голосу» из *Кладбища Карамзина*: «Все глухо, могила повсюду. Боже! Пусто и страшно становится в Твоем мире! (Гоголь 2009–2010, 6: 203). Однако это

мнение входит в гораздо более широкий позитивный контекст пасхальных коннотаций данной главы, напоминающих уже во втором «голосе» карамзинской элегии, признанном нами выражающим итоговую позицию Карамзина. Положения карамзинских «голосов» даны в целостном гоголевском контексте не раздельно, не в виде только внешнего диалогизма, а целостно-слитно, хотя и в неизбежных оттенках всевозможных различий.

Образ могилы прямо возникает в главе о посещении протагонистом Плюшкина – но не столько в качестве предела того, к чему приближается путь Плюшкина, а, напротив, в качестве некоего предполагаемого позитива к его статус кво: «Нынешний же пламенный юноша отскочил бы с ужасом, если бы показали ему его же портрет в старости. Забирайте же с собою в путь, выходя из мягких юношеских лет в суровое ожесточающее мужество, забирайте с собою все человеческие движения, не оставляйте их на дороге, не подымите потом! Грозна, страшна грядущая впереди старость, и ничего не отдает назад и обратно! Могила милосерднее ее, на могиле напишется: «Здесь погребен человек!» – но ничего не прочитаешь в хладных, бесчувственных чертах бесчеловечной старости» (Гоголь 2009–2010, 5: 124).

Старость, по Гоголю, «бесчеловечна», она уже ничего не вернет из вех прошлого, «умертвив» их, а могила и смерть – человечны, т. к. они словно возвращают личности звание человека в его полноте и величии. Они и подводят итог, и возвращают к «началу». Старость лишает личность всего, она уже есть смерть других возрастов, а смерть же парадоксально оказывается превращением и модификацией уже омертвелого в нечто более живое или «совсем» «живое» и, тем самым, «осмысленное». (Для Гоголя жизнь в ее подлинной реализации и смысл равны).

«Эпитафия в эпитафии» Плюшкину – на фоне всего текста в качестве общей эпитафии омертвелым героям поэмы – напоминает о заключительной строфе *Сельского кладбища* Жуковского как также «эпитафии в эпитафии» (Топоров 1981: 241). И обе эти «внутренние» эпитафии эксплицируют «глубинную тему» Жуковского и Гоголя – «тайну человеческого достоинства, человеческое достоинство как тайну», «свойство человека быть человеком» (Аверинцев 1997: 710, 711).

*Сельское кладбище* Жуковского в первой редакции перевода развивает традиции прежде всего Карамзина (Измайлов 1956: 9–10), а во второй редакции учитывает опыт уже пушкинских элегий (Янушкевич 1992: 285). Начиная свою элегию с мотива закатных сумерек, в которых шествует в «шалаш спокойный свой» «усталый поселянин», Жуковский переходит к ирреальным образам («Окрестность исчезает» – (Жуковский 1956: 66)). В последнем случае развивается одна из линий карамзинского *Кладбища*, признававшая позитивность опыта могилы.

Основной слово-образ у Жуковского соотнесен с тишиной и покоем (Гуковский 1995). Это соответствует, с одной стороны, тональностям раннего гоголевского творчества (Гончаров 1997: 10–29), а, с другой, определению жанра элегии, даваемому Гоголем в *Учебной книге словесности для русского юношества*, где одним из главных качеств этого жанра была названа «тихость».

В частности, Гоголь пишет: «Элегия есть как бы покоенное изложение чувств, постоянно в нас пребывающих, не тех великих и сильных, которые пробуждаются в нас мгновенно при воззрении на предметы великие, не тех, которые, подобно святыне, сохранно пребывая в глубине души, стремят на великие подвиги человека, – но тихих, более ежедневных, более дружных с обыкновенным

состоянием человека» (Гоголь 2009–2010, 6: 328). Т. е. элегия, по Гоголю, – это как бы «малое» возвышенное, такое возвышенное, которое свойственно повседневному в его «покое» и простоте. Но правда этого повседневного пропущена через глубины индивидуального «я», через сердце и душу. Хотя Гоголем и зафиксировано, что в душе «сохранно» «пребывают» «не те» чувства, но это сделано больше для подчеркивания эффекта «невывразимого», т. е. уже имеющегося в наличии, но не находящего слов для «выражения» в элегии; М. Хайдеггер же вообще справедливо считал, что нет никакого «выражения».

Далее в определении жанра элегии Гоголь углубляет свою теорию «душевного покоя» обыкновенной повседневности, понятой не в качестве погруженности в мелкое и незначительное, а по-сентименталистски и отчасти по-романтически как символ «тихого», «уменьшенного» возвышенного, когда человек мирно беседует с самим собой и с понимающим его адресатом – другом, читателем: «Это сердечная история – то же, что дружеское откровенное письмо, в котором выказываются сами собою излучины и состояния внутренние души. <...> Ее бы можно было назвать дидактическим и описательным сочинением, если бы она не была изливанием умягченного и слишком нежного состояния души, подвинутого на тихую исповедь, которая не может излиться без душевной лирической теплоты. Все в ней тихо» (Гоголь 2009–2010, 6: 328–329). Отказ элегии в дидактике у Гоголя неполный и почти вынужденный, т. к. он сделан в пользу все той же «тихости». Но объективно это не отменяет хотя бы и «тихого» назидания (ср. финал *Кладбища* Карамзина). Вместе с тем, указанный «отказ» говорит о том, что самосознание Гоголя было по большому счету вне дидактизма.

Ниже Гоголь сравнивает элегию с дружеским посланием, вновь акцентируя в ней диалогический момент сочувственной обращенности к другому, к понимающему: «Подобно сердечному письму, <она> может быть и коротка и длинна, скупа на слова и неистощимо говорлива, может обнимать один предмет и множество предметов, по мере того как близки эти предметы ее сердцу. Чаще всего носит она одежду меланхолическую, чаще всего в ней слышатся жалобы, потому что обыкновенно в такие минуты ищет сердце высказаться и бывает говорливо» (Гоголь 2009–2010, 6: 329). «Говорливость», парадоксально уравненная в правах со «скупостью на слова», таким образом, оказывается соотносенной и с «тихостью» за счет одинакового акцента на «сердечности», акцента, перекрывающего различия между всеми рассматриваемыми категориями.

Заданный Гоголем контекст «малого», негромкого возвышенного заставляет вспомнить противопоставление поэтов пушкинского и гоголевского типов в начале седьмой главы первого тома *Мертвых душ*. Высокое, прямо «жреческое» творчество приписывается там автору типа Пушкина. Поэта, соотносимого со своей личностью, Гоголь интерпретирует в аспекте внимания к более сниженным началам. Элегия, с ее «тихостью», тем самым, становится жанром, более близким поэту гоголевского направления.

То, что Пушкин назвал Гоголя «великим меланхоликом», вместе с фактом акцентирования самим Гоголем «меланхоличности» элегии свидетельствует о большой субъективной близости именно Гоголю этого жанра, каковая не могла не отразиться, например, в *Ганце Кюхельгартене*, *Старосветских помещиках*, *Женитьбе*, *Мертвых душах*, *Выбранных местах*.

Нарратор/автор Жуковского подчеркивает, что жребий умерших поселян, «непышность» (Жуковский 1956: 67) их гробов могут «унижать» только «рабы сует» (Жуковский 1956: 67), т. е. не познавшие подлинного смысла существования, смысла и жизни и смерти. Далее у Жуковского в первой редакции следует фраза, обыгрывавшаяся позднее Гоголем в *Шинели* в пассаже о могуществе смерти и над незаметными людьми, и над «царями и повелителями мира» (Гоголь 2009–2010, 3: 141):

*На всех ярится смерть – царя, любимца славы,  
Всех ищет грозная... и некогда найдет;*

*Всемощныя судьбы незыблемы уставы:  
И путь величия ко гробу нас ведет <...>  
Не слаще мертвых сон под мраморной доскою;  
Надменный мавзолей лишь персть их бременит (Жуковский 1956: 67).*

У Жуковского появляется мотив нереализованных возможностей: тот или иной мог бы стать знаменитым, достигнуть высот духа и творчества:

*И гробожитель-червь в сухой главе гнездится,  
Рожденной быть в венце иль мыслями парить <...>  
Их рок обременил убожества цепями,  
Их гений строгою нуждою умерщвлен <...>  
Быть может, пылью сей покрыт Гампден надменный,  
Защитник сограждан, тиранства смелый враг;  
Иль кровию граждан Кромвель необагранный,*

*Или Мильтон немой, без славы скрытый в прах  
(Жуковский 1956: 67–68).*

Поразительны слова о некоем злом «роке», простершемся над почившими. Они звучат в пику будущим построениям Гоголя. У Гоголя идея «рока» заменена, с одной стороны, идеей непредсказуемости («Все похоже на правду, все может стать с человеком» – (Гоголь 2009–2010, 5: 124)), а, с другой, верой в возможность общего «благого» эсхатологического исхода мира и человека.

Жуковский говорит, однако, и том, что смерть не только лишила умерших реализации их лучших способностей, но и предоохранила их от совершения, возможно, худшего, от делания зла, от ненужных «наслаждений», от «жестокости» к «страдальцам» (Жуковский 1956: 68).

Слова о потерянных талантах, о несостоявшихся наивысших реализациях повторит в *Евгении Онегине* Пушкин по поводу убитого на дуэли Ленского, подчеркнув, впрочем, так же, как и Жуковский, что дальнейший жребий почившего мог оказаться и плачевен:

*Быть может, он для блага мира,  
Иль хоть для славы был рожден;  
Его умолкнувшая лира  
Гремучий, непрерывный звон  
В веках поднять могла. Поэта,  
Быть может, на ступенях света  
Ждала высокая ступень.  
Его страдальческая тень  
Быть может, унесла с собою  
Святую тайну... (Пушкин 1969, 4: 120).*

Нельзя не заметить, впрочем, в таком «плаче» по Ленскому и доли иронии (отсутствующей в элегии Жуковского). Она, в частности, выражается в явно комическом плеоназме «гремучий, непрерывный звон», который мог быть «поднятым» будто бы даже не в принципе, а непременно «в веках». Эпитеты «гремучий» и «непрерывный» в данном случае снижены, в том числе через свое соединение. Кроме того, учитывая невысокое мнение Пушкина о светском обществе, двусмысленно звучат слова о «ступенях света», на которых Ленского ждала бы гипотетическая «высокая ступень». Подобные элементы иронии в отношении образа Ленского объяснимы также предыдущим прямым иронизированием нарратора/автора по поводу писавшего «темно и вяло» юного поэта.

Нельзя, однако, не заметить в некоторых аттестациях возможной участи Ленского определенной – неполной, безусловно, но от этого не исчезающей – переключки с посмертными оценками судьбы Гоголя современниками (и поздними потомками также): «тайна», «страдальчество» – обо все этом писали и говорили Аксаковы, П.В. Анненков и др .

Далее, впрочем, в тексте *Евгения Онегина* нарратор/автор переходит к прямому снижению образа Ленского:

*А может быть и то: поэта  
Обыкновенный ждал удел.  
Прошли бы юношества лета:  
В нем пыл души бы охладел.  
Во многом он бы изменился,  
Расстался б с музами, женился,  
В деревне, счастлив и рогат,  
Носил бы стеганый халат;*



Узнал бы жизнь на самом деле,  
 Подагру б в сорок лет имел.  
 Пил, ел, скучал, толстел, хирел (Пушкин 1969, 4: 121).

Отмеченное нами переосмысление Пушкиным конкретных образов и мотивов элегии Жуковского идет в сторону иронии и общего «снижения», т. е., отчасти, того, что сам Пушкин, а впоследствии в более строгом терминологическом значении Л.Я. Гинзбург называли «прозаизацией» (Гинзбург 1974).

В целом же грустно-возвышенная «кладбищенская» топика становится в *Евгении Онегине* поводом и для амбивалентного возвышения, и для снижения всей мотивики и образности романа в стихах, что происходит также в некоторых других связанных с указанной традицией Жуковского стихотворениях Пушкина. В еще более резком виде то же самое ниже мы увидим на примере отдельных стихотворений Лермонтова.

Косвенная отсылка к размышлениям Жуковского о возможных «будущих» свершениях воспеваемых им умерших (но не о возможных и предотвращенных смертью их прегрешениях), отчасти преломленная через пушкинскую полуироническую оценку погибшего Ленского, есть в главе о посещении Чичиковым Коробочки, когда Чичиков восклицает в ответ на слова помещицы о том, что мертвые «в хозяйстве-то как-нибудь под случай понадобятся...» (Гоголь 2009–2010, 5: 53): «Мертвые в хозяйстве? Эк куда хватили! Воробьев разве пугать по ночам в вашем огороде, что ли?» (Гоголь 2009–2010, 5: 53).

Образ воробьев в данном случае включен, с одной стороны, в хозяйственный контекст борьбы со всем мешающим плодоношению, а, с другой, косвенно напоминает мифемы о воробьях

как птицах, по преданию, способствовавших крестным мукам Христа. По наблюдению В. И. Даля, «О ласточках говорят, что они чириканьем своим предостерегали Спасителя от преследователей Его, а воробьи продали Его, крича: «Жив, жив», за что у воробьев ноги связаны невидимыми путами и птица эта не может переступить, а только прыгать. Есть также предание, что ласточки крали у римлян гвозди, коими распинали Христа, а воробьи отыскивали их и опять приносили» (Даль 2007). В мифологическо-фольклорных представлениях символика воробья в основном отрицательная.

Намек на указанные размышления Жуковского о «большом» будущем почивших проявляется и в главе о посещении протагонистом Собакевича. Собакевич, подобно Коробочке, но в больших подробностях, начинает восхвалять умерших крепостных, словно они живы и благодаря этому Чичикову будет от них осязаемая польза. Тем самым ореол благих дел, окружающий умерших крестьян, переносится в виртуальную загробную плоскость в качестве еще могущего быть актуальным. Подобный ореол возникает и в разговорах Ноздрева и чиновников губернского города о Чичикове как «херсонском помещике», собирающемся брать крестьян «на вывод». Новые чичиковские знакомые воспринимают крестьян в свете их возможного биологически «живого» будущего.

Чичиков с самого начала замысла об афере с ревизскими сказками так же оценивает умерших крепостных: он думает именно о том, чтобы взять «на вывод»: «<...> теперь земли в Таврической и Херсонской губерниях отдаются даром, только заселяй. Туда я их всех и переселю! В Херсонскую их! Пусть их там живут! <...> Деревню можно назвать Чичикова слободка или по имени, данному при крещении: сельцо Павловское» (Гоголь 2009–2010, 5: 232–233).

Узнав о вполне реальной возможности совершения своей аферы, Чичиков радуется случившемуся мору, но это, конечно, не карамзинско-жуковское «умиление» по поводу смерти – дарования «вечного покоя», а обыкновенное злорадство и проявление шкурного интереса: «А теперь же время удобное, недавно была эпидемия, народу вымерло, слава Богу, немало» (Гоголь 2009–2010, 5: 232). Однако за нынешним злорадством Чичикова, по мысли Гоголя, в герое должно когда-нибудь проступить нечто действительно христианское.

Так же и у Коробочки Чичиков восклицает об умерших: «Или вы думаете, что в них есть в самом деле какой-нибудь прок?» (Гоголь 2009–2010, 5: 51), отказывая тем самым в наличии не только буквального, но и символического значения их «постземного» существования. Далее Чичиков высказывается еще более радикально: «Рассмотрите: ведь это прах. Понимаете ли? Это просто прах. Вы возьмите всякую негодную, последнюю вещь, например даже простую тряпку, и тряпке есть цена: ее хоть по крайней мере купят на бумажную фабрику, а ведь это ни на что не нужно. Ну, скажите сами, на что оно нужно?» (Гоголь 2009–2010, 5: 52). Между тем в православии сохранению тела покойного придается особое значение, т.к. именно телесно предстает индивид на Страшный суд.

Жуковский в первой редакции своего перевода Грея подчеркивал безымянность описываемых им сельских памятников, отсутствие на них дат жизни, что лишь приподнимало идею, смысл жизни умерших в их негордом достоинстве, в соответствии с «библейской моралью»,

| По коей мы должны учиться умирать (Жуковский 1956: 68).

Во второй редакции перевода мотив безымянности заменится противоположным – видимо, в плане утверждения торжества «философии имени», т. е., по А.Ф. Лосеву, итогового торжества самой «жизни».

В первой редакции «певец уединенный», от имени которого, надо полагать, и ведется акт наррации, обращаясь к себе же, напоминает о том, что

*И твой ударит час, последний, роковой  
(Жуковский 1956: 69 – Вновь идея рока).*

Образ «певца уединенного» явно перекликается с образом автора *Мертвых душ*, как он дан в начале седьмой главы первого тома:

*Прискорбный, сумрачный, с главою наклоненной,  
Он часто уходил в дубраву слезы лить,  
Как странник, родины, друзей, всего лишенный,  
Которому ничем души не усладить (Жуковский 1956: 69).*

Вспомним фразу Гоголя: «<...> без разделенья, без ответа, без участия, как бессемейный путник, останется он один посреди дороги. Сурово его поприще, и горько почувствует он свое одиночество» (Гоголь 2009–2010, 5: 130).

Эпитафия юноши в первой редакции также отчасти напоминает автопортрет Гоголя:

*Дарил несчастных он чем только мог – слезою <...>  
Здесь (в могиле. – С.Ш.) все оставил он, что в нем греховно было,  
С надеждою, что жив его спаситель – Бог (Жуковский 1956: 70).*

Образ Спасителя-Бога, завершающий первую редакцию – образ Христа первого пришествия, искупительной жертвы за весь мир.

Во второй редакции перевода *Сельского кладбища*, вопреки мнению А.С. Янушкевича, вовсе не появляется «герой, открытый миру» (Янушкевич 1992: 285) (Впрочем, и герой первой редакции не был «закрыт» для мира). Просто Жуковский убирает теперь мотивы определенного странничества изображенного в первой редакции «певца уединенного». В несколько ином плане дает-ся ныне эпитафия умершему юноше, в которой, Впрочем, также можно найти указание на отдельные элементы личности Гоголя: поиск искренней дружбы (каковой дарил Гоголя, в частности, Жуковский), упование на Страшный суд. Если первая редакция завершалась словами: «Прохожий, помолись над этою могилой...» ((Жуковский 1956: 70); ср. развитие этих и иных мотивов двух редакций элегии Жуковского в «Прохожем» М. И. Цветаевой), то теперь нарратор/автор отказываются от этой просьбы ради передачи идеи посмертного слова самому Богу-судие, т.е. Христу второго пришествия – судящему и карающему:

*Путник, не трогай покоя могилы: здесь все, что в нем было  
Некогда доброго, все его слабости робкой надеждой  
Преданы в лоно благого отца, правосудного Бога  
(Жуковский 1956: 267).*

По словам Н. В. Измайлова, элегия Жуковского «была первым в русской поэзии законченным выражением сентиментализма, т. е. поэзии внутреннего мира, душевных переживаний и размышлений частного человека, противопоставленных его общественному бытию» (Измайлов 1956: 10). Соединивший сентиментализм и

романтизм Жуковский, передавая затем Гоголю эстафету этого синтеза, а также эстафету собственно романтизма, предопределил интерес Гоголя не только к внутреннему миру личности, но и к по-романтически понятому историческому бытию – как деянию личности. Личность и историческое бытие у Гоголя, в том числе в *Мертвых душах*, не противостоят друг другу, а ищут точки соприкосновения и взаимовлияния, что ярче всего предвосхищено в романе воспитания Гете, а затем в романтическом романе воспитания – *Генрихе фон Офтердингене* Новалиса.

Ряд прямых элементов жанрово-мотивного комплекса кладбищенской элегии присутствует в образцах пушкинской лирики, включенных в рассматриваемый интертекст историального движения и трансформаций жанра.

В пушкинских *Воспоминани* (*Когда для смертного умолкнет шумный день...*) (1828) нет буквальной кладбищенской топики, зато сразу задан мотив символический смерти – через образ «я» (в данном случае метафоры человека вообще) именно в качестве заведомо смертного:

*В бездействии ночном живей горят во мне  
Змеи сердечной угрызенья;  
Мечты кипят; у уме, подавленном тоской,  
Теснится тяжких дум избыток;  
Воспоминание безмолвно предо мной  
Свой длинный разворачивает свиток;  
И с отвержением читая жизнь мою,  
Я трепещу и проклинаю,  
И горько жалуюсь, и горько слезы лью,  
Но строк печальных не смываю (Пушкин 1969, 1: 285).*

Мотив покаяния автора-героя, его скорби за свое прошлое – но также настоящее и будущее (именно отсюда отказ «смыть» «покаянные строки», унять «угрызенья»), хотя последний момент неявен, исповедь перед самим собой – но и, явственно, при незримом присутствии Бога, все это значимо также для Гоголя. Задача позднего Гоголя – добиться внутреннего совершенства в христианском значении для создания совершенного произведения искусства (Такой путь русской литературы фиксировал впоследствии Н. А. Бердяев в своей *Русской идее*).

«Безмолвное» «вспоминание» с его «свитком» выступает чем-то объективированным; чем-то отдельным от «я», «живым» (и в этом значении субъективным). Данное «вспоминание» – это образ человека «в вечности», человека вообще, увиденный словно со стороны. Но это и этический, этизированный вариант Музы, «невыразимо», в духе элегии Жуковского первой редакции «безмолвно», дающей наставления и тем вдохновляющей.

Хотя Гоголь в *Выбранных местах* призывал «не повторять» Пушкина, в некоторых пушкинских текстах он мог найти созвучие собственным поискам периода создания второго тома и «Выбранных мест»: настроенность на покаяние перед Богом, на торжество в художнике внутреннего человека-христианина, наконец «этизацию» Музы.

В элегии Пушкина *Когда за городом задумчив я брожу...* (1836) в духе Жуковского противопоставлено «публичное кладбище», где «гниют все мертвецы столицы» (Пушкин 1969, 1: 424) и деревенское

| *Кладбище родовое,*

| *Где дремлют мертвые в торжественном покое* (Пушкин 1969, 1: 425).

Манера описания Пушкиным столичного кладбища, сохраняющего в фигурах своих «обитателей» все те же присущие им при жизни черты праздности, лжи, порочности под видом добродетели – крайне ироническая и язвительная (напоминающая, в частности, интерпретацию кладбищенского «диалога мертвых» в Бобке Достоевского):

*Могилы склизкие, которые также тут,  
Зеваючи, жильцов к себе наутро ждут, –  
Такие смутные мне мысли все наводит,  
Что злое на меня уныние находит.  
Хоть плюнуть да бежать... (Пушкин 1969, 1: 425)*

Способ изображения Пушкиным кладбища деревенского – контрастный, возвышенный, автор-герой отдает должное истинной, подлинно прожитой жизни, поэтому завершается описание объекта образом дуба – некоей вариации мирового дерева, стержня и держателя мира в его духовно-нравственных основах:

*Стоит широко дуб над важными гробами,  
Колелясь и шумя... (Пушкин 1969, 1: 425)*

Ср. образ мирового дерева в раннем творчестве Гоголя (Шульц 1998).

В русских загадках о смерти образ дуба прямо соотнесен с мотивами смерти:

*На горе горенской  
Стоит дуб вертенской.  
Мимо дуба ни пройти, ни проехать*



*Ни царю, ни царице,  
Ни красной девице,  
Ни доброму молодцу (Садовников 1876: 251).*

В другой русской загадке топика смерти соотнесена с образом «дуба Ордынского», т.е. дана в более негативном контексте, подразумевающим мотив некоей чуждой «дали», а также мотив «ордынского» ига:

*На горе волынской  
Стоит дуб Ордынской,  
На нем сидит птица Веретено,  
Сидит и говорит:  
Никого не боюсь  
Ни царя в Москве  
Ни короля в Литве (Садовников 1876: 252).*

Образ «короля в Литве» в данном случае также усиливает мотив «чуждости» смертной страны. Вместе с тем, описанные концепты «чуждости» в связи с их отнесением к миру мертвых могут иметь также значение их покорности, т.е. относительности. Образ птицы Веретено отсылает, видимо, через определенную генетическую связь, к образу птицы-тройки. Птица, согласно мифологическо-фольклорным представлениям, – нечто, имеющее отношение и царству мертвых, что подчеркивает в данном случае ее всеведение и вездесущность.

Сопоставление мотивов пушкинской элегии с мотивами загадки показывает амбивалентное утверждение Пушкиным самой смерти – но смерти как основы жизни, смерти в ее высокой

неизбежности и амбивалентной зиждительности – ведь мимо дуба никому «ни пройти, ни проехать», столь он «основателен».

Симптоматичен в связи с приведенными параллелями образ дуба в близком элегическому жанру стихотворении Лермонтова *Выхожу один я на дорогу...*:

*Я ищу свободы и покоя!*

*Я б хотел забыться и заснуть!*

*Но не тем холодным сном могилы...*

*Я б желал навеки так заснуть,*

*Чтоб в груди дрек Мали жизни силы,*

*Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь;*

*Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,*

*Про любовь мне сладкий голос пел,*

*Надо мной чтоб, вечно зеленея,*

*Темный дуб склонялся и шумел. (Лермонтов 1969: 342)*

Лермонтов утверждает жизнь-в-смерти, полное сохранение жизни сознания вне кладбищенского хронотопа, но в соотнесении с ним. Поэт воспевает потусторонность в посюсторонности и наоборот.

В своей более ранней элегии *Стою печален на кладбище* (1834) Пушкин также подчеркивает умиротворенность, спокойное величие сельского погоста – «святого смерти пепелища» (Пушкин 1969, 1: 256), «вечного ночлега» (Пушкин 1969, 1: 257), правда, на этот раз «окруженного» «лишь» «степью», т.е. неким «лихим» пространством. Определенный просвет в этой обнаженности погоста – проходящая мимо «дорога сельская» (Пушкин 1969, 1: 257).

Здесь вызванные образом сельского кладбища интонации высокого умиротворения сменяются интонациями беспокойства по поводу факта окружающего могилы разверстого природного пейзажа; отсюда элементы высокой печали соединяются в элегии с элементами скрытой горькой иронии.

Для *Мертвых душ* (в отличие от ранних *Вечеров на хуторе близ Диканьки*) подобное противопоставление «светского» и «простонародного» – даже в их умирании – не вполне актуально, поскольку одинаково высокий счет предъявляется всем сословиям; Гоголь нацеливается на всеобщий критицизм ради всеобщего же преобразования – с элементами хилиазма во втором томе.

По замечанию О. В. Зырянова, пушкинские элегии написаны в жанре «отрывка» (Зырянов 2003: 175–176). Это означает, однако, не столько установку на «ситуативность» (О. В. Зырянов), сколько постулирование «невыразимого», апелляцию к широкому внетекстовому духовно-философскому фону. Подобное жанровое измерение «отрывка» увеличивает смысловое наполнение стихотворения, делая его бездонным. То же относится и к авторским «отступлениям»-«отрывкам» Гоголя в *Мертвых душах*, к его «отрывку» *Рим*. Опознание «авторских отступлений» в *Мертвых душах* как «отрывков», «осколков» чего-то подразумеваемого большего многое добавляет в наше понимание поэмы, ее философско-культурного контекста.

Жанрово-мотивные конструкции кладбищенской элегии присутствуют в некоторых стихотворениях М. Ю. Лермонтова (Косяков 1999). Эти стихотворения были опубликованы уже после смерти Гоголя, поэтому речь в данном случае будет идти о типологических связях и, в большей степени, о проявлении некоей общей объективной историальной логики развития, трансформаций элегического жанра.

В элегии *Оставленная пустынь предо мной...* (1830) Лермонтов изображает заброшенный монастырь (ср. заброшенную церковь на хуторе у панночки в «Вие»). Конкретные детали запустения (например, «растреснувший колокол», «заржавленные ставни» – Лермонтов 1969: 107)

– все, все без слов

Нам говорит о таинствах гробов (Лермонтов 1969: 107).

Таким образом, именно запустение, а не нечто ему противоположное оказывается у Лермонтова во многом «родовой» приметой кладбища, его «таинств», что несколько напоминает о первом «голосе» элегии Карамзина, но одновременно, через слово-образ «таинства» перекликается со вторым, позитивным «голосом» этой элегии. И далее следует сравнение образа заброшенного, но оживающего под взглядом автора-героя монастыря с живым существом – со стариком, т.е. олицетворение и субстантивация:

Таков старик, под грузом тяжких лет

Еще хранящий жизни первый цвет;

Хотя он свеж, на нем печать могил

Тех юношей, которых пережил. (Лермонтов 1969: 107)

Слова «хотя он свеж» все же не могут относиться к старику, о котором выше сказано, что он «под грузом тяжких лет». Поэтому «свеж» тот «жизни первый цвет», который все же парадоксально хранит старик. Печать же могил на нем – это печать памяти о его бывших наперсниках, которых он «пережил». Данное описание напоминает изображение Плюшкина, особенно в связи с мотивом

вами пережитых им знакомых и друзей. Ср. гоголевское: «Нынешний же пламенный юноша отскочил бы с ужасом, если бы показали ему его же портрет в старости» (Гоголь 2009–2010, 5: 124).

Познание о «тайнствах» гробов совершается, согласно Лермонтову, «без слов», чем эксплицируется связь с фактом безымянности могил первой редакции перевода *Сельского кладбища* и, вместе с тем, фиксируется идея «невыразимого» (вспомним одноименную элегию Жуковского). Налицо также объективная связь с мотивом «безмолвно» разворачиваемого «свитка воспоминания» из пушкинского *Воспоминания (Когда для смертного умолкнет шумный день...)*.

Во втором стихотворении лермонтовского цикла *Оставленная пустынь предо мной...* появляется мотив «готического зданья» (Лермонтов 1969: 107). Тем самым привносится элемент готической литературы с ее таинственностью (ср. слово-образ «тайнства» в первом стихотворении цикла), идеей рока и дьявольских соблазнов. Далее возникает образ потерянного захоронения:

*Где образ божеской могилы  
Между златых колон стоял,  
Где теплились паникадилы,  
Где лик отшельников звучал (Лермонтов 1969: 108).*

Последующая негация образа монастыря как места якобы умиротворения – во всеобщих представлениях – вскрывается обнаружением имевшей некогда место в монастырских «сердцах» (Лермонтов 1969: 108) тайной, незаконной в своих неистовых аффектах любви:

*Как сердце любит по конец  
И бесконечно ненавидит,  
Как ни вериги, ни клобук  
Не облегчают наших мук (Лермонтов 1969: 108).*

Монастырский хронотоп, вопреки своему предназначению, согласно Лермонтову, не смог унять человеческие аффекты. Загрябшая же могила знаменует забвение памяти, но это опять же развитие, радикализация идеи безымянности памятника первой редакции элегии Жуковского, т.е продолжение топики утверждения человеческого достоинства там, где в этом отказывают. Пожалуй, Гоголь мог бы согласиться в данном случае с таким осмыслением «безымянной» радикализации – вспоминаются, например, покупаемые Чичиковым также и беглые души, прах которых может упокоиться неизвестно где, «исчезнуть» вместе со своим именем и прозвищем.

В лермонтовской элегии *Кладбище* изображена ситуация ночной медитации автора-героя над «полустертыми словами» (Лермонтов 1969: 113) могил. Вновь апелляция к мотиву «безымянности» захоронения! Лермонтов соединяет в единое интериоризированное восприятие «все» как «мысль о ней (возлюбленной. – С.Ш.)» с образами ночных существ, переходя далее к философствованию и теологизированию о Боге-Творце, о сущности мира и человека.

Но прежде возникает, как всегда у Лермонтова, мотив тайной беззаконной любви:

*Там крест к кресту челом  
Нагнулся, будто любит; будто сон  
Земных страстей узнал в сем месте он (Лермонтов 1969: 113).*

«Сон земных страстей» – это и о похороненной любви, но это и о любви, хотя некогда и бывшей реальной, однако в самом своем существе все же, видимо, неподлинной, мертвой.

После конкретных – несколько сниженных – образов («толпящиеся мошки») у Лермонтова возникают образы более условные, символично-аллегорические, отвлеченные:

Над головой  
 Жужжа, со днем прощаются игрой  
 Толпящиеся мошки, как народ  
 Существ с душой, уставших от работ!..  
 Стократ велик, кто создал мир! Велик,  
 Сих мелких тварей надмогильный крик  
 Творца не больше ль славит иногда,  
 Чем в пепел обращенные стада?  
 Чем человек, сей царь над общим злом,  
 С коварным сердцем, с ложным языком?.. (Лермонтов 1969: 113)

Заключительные скептические и горько-иронические суждения о человеке – «царе над общим злом» выдвигают в качестве позитивной альтернативы ему природные образы мошек – «существ с душой». Последнее определение автор-герой не готов отнести к человеку вообще, несмотря на христианские представления.

Если в разговоре о человеке и может возникнуть категория души, то, по Лермонтову, только «души» «мертвой», т.е. бездуховной. Фиксация автором-героем элегии Лермонтова «ложного языка» человека – все то же утверждение верховенства безымянного, «невыразимого» над «ложным», что и отмеченных выше

случаях. От всего данного интертекста протягивается линия к *Silentium!* Ф. И. Тютчева.

Образы же лермонтовских мошек напоминают даваемые Гоголем в начале седьмой главы первого тома концепты «равно чудных» «стекло», «озирающих солнца и передающих движенья незамеченных насекомых». И Гоголь и Лермонтов через свои «чудные стекла» сумели «передать» все самые тонкие и глубокие «движенья незамеченных насекомых». Однако у Лермонтова в подобной фиксации заключен также существенный момент однозначного скепсиса и разочарования. Сама ситуация на кладбище оказывается для Лермонтова и поводом для прославления Творца, но и для умаления человека, погруженного в «сон земных страстей», т. е. в мертвую, неистинную жизнь. Развенчивается здесь и миф о человеке как о «венце творенья», что косвенно ставит под сомнение (осознаваемое) и славословие автора-героя Богу.

Данный скепсис в отношении человека Гоголь разделял лишь отчасти – когда он видел его в «тине мелочей», в собственно земной плоскости. Поводом же для позитива для Гоголя неизменно являлись возможность жизни индивида в Боге, эсхатологическая перспектива. ♣



## Литература

- АВЕРИНЦЕВ, С. С., 1997: *Британское зеркало для русского самосознания. Еще раз о «Сельском кладбище» Грея-Жуковского / Труды Отдела древнерусской литературы. Санкт-Петербург. Т.50.*
- АННЕНКОВА, Е. И., 1999: *Две книги переходного десятилетия («Сумерки» Е.А. Баратынского и «Выбранные места из переписки с друзьями» Н.В. Гоголя)* Гоголезнавчі студії. Вип.4. Ніжин, 1999. Гоголеведческие студии. Вып.4. Нежин, 1999.
- ВАЦУРО, В. Э., 1994: *Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа».* Санкт-Петербург.
- ГИНЗБУРГ, Л. Я., 1974: *О лирике.* 2-е изд. Ленинград.
- ГОГОЛЬ, Н. В., 2009–2010: *Полное собрание сочинений и писем в 17 т.* Москва-Киев.
- ГОНЧАРОВ, С. А., 1997: *Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте.* Санкт-Петербург.
- ГУКОВСКИЙ, Г. А., 1995: *Пушкин и русские романтики.* Москва.
- ДАЛЬ, В. И., 2007: *О повериях, суевериях и предрассудках русского народа/ Скоморошины.* Москва. Электр. ресурс: [www.litres.ru](http://www.litres.ru) (дата посещения 31.05.2014).
- ЖУКОВСКИЙ, В. А., 1956: *Стихотворения.* Ленинград.
- ЗЫРЯНОВ, О. В., 2003: *Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект.* Екатеринбург.
- ИЗМАЙЛОВ, Н. В., 1956: *В.А. Жуковский // Жуковский В.А. Стихотворения.* Ленинград.
- КАРАМЗИН, Н. М., 1966: *Полное собрание стихотворений.* Москва, Ленинград. Электр. ресурс: [www.imwerden.de](http://www.imwerden.de) (дата посещения 31.05.2014).

- КОСЯКОВ, Г. В., 1999: *Ранняя лирика М.Ю. Лермонтова и образные модели «кладбищенской элегии»* Вопросы фольклора и литературы. К 70-летию со дня рождения Т.Г. Леоновой. Омск, 1999.
- ЛЕРМОНТОВ, М. Ю., 1969: *Собрание сочинений в 4 т.* Москва. Т.1.
- ПЕТРОВ, А. В., 2003: *Феномен элегической центрации в поэме Н.В. Гоголя Мертвые души* Гоголевский сборник. Санкт-Петербург; Самара.
- ПУШКИН, А. С., 1969: *Собрание сочинений в 6 т.* Москва. Т.4.
- САДОВНИКОВ, Д. Н., 1876: *Загадки русского народа.* Санкт-Петербург.
- ТОПОРОВ, В. Н., 1981: *Сельское кладбище Жуковского: к истокам русской поэзии.* Russian Literature. Т.10. №3. С.241.
- ШУЛЬЦ, С. А., 1997: *Пушкин – Гоголь «Нас мало избранных...»* Ростов-на-Дону.
- ШУЛЬЦ, С. А., 1998: *Мифологизм Гоголя.* Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Москва.
- ЯНУШКЕВИЧ, А. С., 1992: *В.А. Жуковский Русские писатели.* Биографический словарь. Москва. Т.2.

## Summary

With its topic of life and death in their interdependence and mutually transition which give concrete paradoxical images of death and the dead against “lyrical” meditative maxims *Dead souls* had to feel historical influence and, in any case, had to have a certain typological communication with genre of cemeterial elegy presented, in particular, by names of Karamzin, Zhukovsky, Pushkin, Lermontov.

The final behavior of elegy’s plot of Karamzin *Cemetery* (unostentatious edification “to die” for eternity) is applied to structure of Gogol’s art meanings with their ambivalence, mutually transition of alive and dead in this way that possibility of full thanatos, included by Gogol, for his already stiff heroes as something unambiguously required.

The synthesizing sentimentalism and romanticism of Zhukovsky, passing on Gogol the baton of this synthesis, and also the baton properly of romanticism, predetermined Gogol’s interest not only to inner world of personality, but also to romantically understood historical life – as act of personality.

Though Gogol called in *The selected passages from the correspondence with friends* “not to repeat” Pushkin, he could find in some Pushkin texts the accord to own searches of the creation period of the second volume: a mood on repentance to God, on celebration in the artist of internal Christian person, at last, on “etization” of Muse.

Gogol divided Lermontov’s scepticism concerning a person only partly – when he saw an individual in “ooze of trifles”, in actually terrestrial plane. A reason for a positive concerning a person for Gogol were steadily possibility of life of the individual in God, eschatological prospect.

## **Сергей Анатольевич Шульц**

*Доктор филологических наук, автор работ по мифопоэтике и исторической поэтике русской литературы XVIII – XX вв. (Радищев, Пушкин, Гоголь, Толстой, Достоевский, Блок и др.), по зарубежным связям русской литературы, по теории литературы и культуры.*