

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра русского языка и литературы

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: Поэтика дома в творчестве Гоголя

(на материале цикла «Миргород»)

Исполнитель Волошина Арина Андреевна

Руководитель кандидат филологических наук, доктор искусствоведения,
профессор
Мышьякова Наталия Михайловна

«К защите допускаю»



Заведующий кафедрой

кандидат педагогических наук, доцент
Кипнес Людмила Владимировна

« 9 » декабря 2022 г.

Санкт-Петербург

2022

Содержание

Введение	3
Глава 1. Образ <i>дома</i> как предмет исследования	
1.1 Хронотоп в художественном мире Н. Гоголя: историографический аспект.....	6
1.2 Пространственно-временные оппозиции в цикле Н. Гоголя «Миргород».....	19
Глава 2. Типология и символика образа дома в цикле Н. Гоголя «Миргород»	
2.1 Дом как жизненный предел в повести «Старосветские помещики».....	37
2.2 Дом как идентификация «своего» в повести «Тарас Бульба».....	45
2.3 Дом как вера в повести «Вий».....	53
2.4 Дом как личная собственность в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем».....	60
Заключение	65
Список литературы	70

ВВЕДЕНИЕ

Художественное пространство является одним из важнейших элементов художественной картины мира. Пространственные параметры отражают масштабы, специфику, индивидуальный способ восприятия действительности, характеризует поведение, манеру и мироощущение людей определенной эпохи. М.М. Бахтин отметил, что «пространственно-временная система координат создает необходимые условия любого повествования: без временно-пространственного выражения невозможно даже самое абстрактное мышление. Следовательно, всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов» [17, с.45].

Домашнее пространство представляет собой модель камерного, обыденного пространства, упорядоченного и антропоцентрированного образа мира. Дом рассматривается как микромир, дающий представление об изначальном, исходном варианте мироздания, задает масштабы и центрирует образ вселенной, фиксирует одновременно начало Пути и его конечную цель. Как правило, дом изучается и как внутреннее пространство, и как часть внешнего, как универсальная антиномия природно-стихийного, космического и антропного.

Пространственно-временная картина мира в творчестве Н.В. Гоголя – традиционная тема многих литературоведческих исследований. Однако несмотря на обширную научную литературу, художественный мир писателя до сих пор представляется во многом загадочным, парадоксальным, порождающим разнообразные интерпретации. Образ дома предстает у Гоголя в разных произведениях в неожиданном и неповторимом своеобразии, каждый раз приобретая новую семантику и символику. В этой связи обращение к теме дома в художественной картине мира Гоголя на примере цикла «Миргород» вполне закономерно.

Актуальность темы обусловлена прежде всего неиссякаемым интересом к творчеству Гоголя как одному из самых загадочных писателей в

мировой литературе. Кроме того, существует сравнительно небольшое количество научных работ, которые посвящены непосредственно данной проблеме [56, 76, 78], а именно образу дома на материале цикла «Миргород». Таким образом, тема работы закономерна, своевременна и актуальна.

Объект исследования – сборник Н.В. Гоголя «Миргород».

Предмет исследования – поэтика дома в повестях из цикла «Миргород».

Цель исследования – определить своеобразие образа дома в отдельных повестях и характерные черты семантики и символики образа дома в цикле «Миргород» в целом.

Задачи исследования:

- проанализировать, систематизировать научную и критическую литературу по данной проблеме и выявить наиболее значимые работы;
- определить своеобразие образа дома в отдельных повестях цикла «Миргород»;
- выявить характерные черты поэтики образа дома в цикле «Миргород» в целом.

Методами исследования являются

- сравнительный метод, позволяющий выявить специфические черты пространственно-временной организации и своеобразие образа дома в повестях из цикла «Миргород»;
- функциональный анализ, дающий возможность определить специфику образа дома в творчестве Гоголя в системе русской литературы;
- структурный метод, ориентированный на описание цикла «Миргород» как целостной структуры и способствующий определению своеобразия семантики и символики образа дома в данном цикле.

Теоретической и методологической основой исследования являются труды А. Белого, М.М. Бахтина, И.А. Виноградова, Г.А. Гуковского, Ю.М. Лотмана, Ю.В. Манна и многих других отечественных критиков и литературоведов, писавших о цикле «Миргород».

Научная новизна работы заключается в обобщении и систематизации различных интерпретаций пространственно-временных характеристик творчества Гоголя и выявлении своеобразия семантики и символики образа дома в цикле «Миргород».

Практическая значимость работы заключается в возможности использовать материалы исследования при изучении пространственно-временных особенностей произведений, в частности, при изучении творчества Н.В. Гоголя.

Работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованной литературы (78 наименований).

Глава 1

ОБРАЗ ДОМА КАК ПРЕДМЕТ ИССЛЕДОВАНИЯ

1.1 Хронотоп в художественном мире Н. Гоголя: историографический аспект

Николай Васильевич Гоголь считается одним из самых сложных писателей. Его литературная и житейская судьба драматична. Гоголь разоблачал порядки, устои и социальное устройство России. Он был тверд в своей резкой критике крепостников и царских чиновников, но одновременно он старался искренне верить в благоразумие правительства и высшую справедливость власти царя. Писатель пугался определенных выводов, естественно вытекающих из его же произведений.

В его творчестве проблемы российского общества отражены и на примере столичного Петербурга, и на примере маленькой украинской деревеньки Диканьки. Картина мира построена Гоголем на представлении актуальных и по сей день противоположных сил – добра и зла, божественного и демонического. Часто чистая, добрая гоголевская фантастика испаряется, а на ее место приходит «нечистая сила». Для писателя использование фантастических, мифопоэтических элементов является одним из многочисленных способов сатирического изображения многих пороков людей и утверждением реалистического начала в жизни.

В произведениях Гоголя очевидны фольклорные традиции – народные сказания, предания и легенды. Реальный мир тесно соединяется с фантастическим пространством. Это говорит о романтическом направлении раннего творчества Гоголя, где мистические персонажи сочетаются с реальными личностями. И в этой реальной действительности Гоголь видит и описывает коррупцию, чиновничество, разделение людей на богатых и бедных. Благодаря данному характерному направлению гоголевские проблемы художественного мира до сих пор являются актуальными для нашего времени, потому его произведения и являются бессмертными.

Художественный мир Гоголя можно разделить на несколько этапов его творчества. К первому этапу относятся такие произведения как «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород», «Арабески», написанные в период с 1826 по 1835 года.

Ко второму периоду можно отнести комедию «Ревизор» и поэму «Мертвые души», написанные с 1836 по 1842 годы, идея которых принадлежала Александру Сергеевичу Пушкину. Именно в этих произведениях Н.В. Гоголя раскрываются сатирические приемы, отражающие реальную действительность героев и их мира. Благодаря реалистическим приемам письма, писателю удается поставить проблемы, переплетенные с человеческими пороками: низость, тупость, пошлость, коррупция стремление к богатству и высшим чинам, чиновничество. Таким образом, высмеивая данные качества, Н.В. Гоголь создавал сатирические произведения.

Писатель оставил неизгладимый след в русской отечественной литературе. Поэма «Мертвые души», где проблематика Дома и Пути главного героя прослеживалась с самого начала произведения, раскрывались разные стороны российской жизни и всей России в целом. Таким образом, весь вид художественного пространства в произведениях был сформирован в систему. Г.Д. Гачев утверждал, что в России пространство – колоссальное, а Время – будто еще и не начиналось [32, с.17].

Акцентируя внимание на художественной структуре, можно выделить три внешне замкнутых, однако внутренне связанные звенья между собой в поэме «Мертвые души» Н.В. Гоголя: жизненное описание Чичикова, городское чиновничество и сами помещики. Благодаря этим аспектам, писатель все глубже раскрывает художественный замысел, представляя их в определенной обстановке материально-вещной и бытовой жизни.

Возвышенность искусства и воздействие на общественный авторитет, является обличительным элементом в художественном пространстве, который несет сатирический характер. Творческое воображение Н.В. Гоголя

могло сломать любые значительные каноны и правила, отрицание жестких незыблемых жанровых границ в своем искусстве.

Переходя к третьему этапу творчества Н.В. Гоголя, хотелось бы акцентировать внимание на том, что он связан непосредственно с внутренним миром самого писателя, его размышлениями на философские, религиозные и нравственные темы. В этот период писатель находился за пределами Родины, да еще и в полнейшем одиночестве, поэтому автор обращается к религии, при этом переосмысливая все свое творчество в целом ряде моментов.

Однако стоит обратить внимание на первый творческий этап Гоголя («Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород»), где главным объектом изображения становится непосредственно народная жизнь, а героем — украинский народ.

Гоголевское творчество — это ряд острейших парадоксов, иначе говоря, совмещений традиционно несовместимого и взаимоисключающего. И понять «секреты» Гоголя — прежде всего объяснить парадоксы со стороны поэтики, со стороны внутренней организации его художественного мира. Один из парадоксов Н.В. Гоголя для его современников состоял в высокой общественной силе комизма и в сравнительной безболезненности прямого политического обличения.

Ю.В. Манн в своем труде «Реализм Гоголя и проблемы гротеска» [63, с.253] писал, что писатель легко опрокинул нормы, по которым обычно измерялась общественная сила комического. Этим норм, если несколько схематизировать, было две: общественная значимость порока и ранг (положение) комического персонажа. Цензура, кстати, со своей стороны, судила по упомянутым нормам, возбраняя прикасаться к самым страшным общественным язвам и следя за тем, чтобы в сферу комического попадали не столько законодатели, сколько «исполнители». Но с другой стороны, русская сатира эпохи классицизма и Просвещения прилагала героические усилия, чтобы повесить силу обличения и в том и в другом смысле.

В гоголевской поэтике масштаб порока и носителя порока не имел уже такого значения, как прежде. Сила обличения достигалась не увеличением этого масштаба, а более сложным путем.

Противоборство существенных и противоречивых двух миров: действительности и нежити – болезненных ночных видений, существуют в произведениях Николая Васильевича Гоголя. Мир реальной действительности, где жил Гоголь, имел мало общего с миром, создавшимся в цикле повестей «Вечера на хуторе близ Диканьки». Можно было бы заявить, что народность и народная поэзия украинской культуры побуждали всеобщий интерес и импонировали духу того времени.

Анализируя первый этап жизни творчества писателя, ясно прослеживается связь с юмористическими жанрами и приемами. В данный период Гоголю пришлось столкнуться со всеми жизненными невзгодами и проблемами. В те времена Петербург встретил писателя весьма невесело. Однако эта ситуация позволила Николаю Васильевичу увидеть реальность со всеми отрицательными чертами. Поэтому Гоголь начинает мечтать о другом счастливом мире, новой светлой жизни, что создается в народной жизни его повестей. В частности, выделяется универсальная категория человеческого мышления – пространство, которое играет значительную роль в литературе, с выстроенной связью реального и художественного мира.

Писатели все чаще начинали обращаться к естественным образам жизни простого народа, используя при этом в своих произведениях фольклор и богатство народного языка. В особенности у Н.В. Гоголя, где сформировалась эстетическая, этическая, культовая, геополитическая оценка в художественном пространстве Крыма в цикле «Вечера близ Диканьки».

Е.Е. Дмитриев писал в своей книге «Крым как мифологическое и геополитическое пространство у Гоголя» [45, с.53], что Крымский полуостров, словно особое, обладающее не поэтическим, а мифологическим и геополитическим значением, начинается и ограничивается у Гоголя в самом ключевом цикле «Вечеров на хуторе близ Диканьки».

Именно в этом сборнике прослеживается Крым во всех плоскостях: как нечто враждебное, «Чужое», где обитают враги, и в то же время «Своё» пространство, где располагаются запорожцы. Тем не менее, данный город витает в пространстве подозрительном, как нечто эсхатологическое – конец света или Страшный суд.

Исследователи рассматривали противопоставление между простым мирным существованием и поэтическим пространством, из-за чего образовалось фантастическое – мир, противостояния космического пространства.

Через всю деятельность Н.В. Гоголя как драматурга и теоретика комического прослеживается неожиданное стремление: научить актера правильно лгать. Н.В. Гоголь отмечал в своих записях «Материалы и исследования»: «Вообще у нас актеры совсем не умеют лгать,— жаловался писатель.— Они воображают, что лгать значит просто нести болтовню. Лгать значит говорить ложь тоном так близким к истине, так естественно, так наивно, как можно только говорить одну истину; и здесь-то заключается именно все комическое лжи» [3, с.307].

Анализируя труд Ю.В. Манна «Поэтика Гоголя» [62, с.212], можно заметить, что он так же, как и Гоголь отмечал, что «подавать «ложь» как правду, без утрировки и аффектации, это значит отобрать у «лжи» прерогативу экстраординарного и исключительного, на чем нередко настаивала догоголевская сатира. Персонажи в ней нередко раздваивались, так сказать, между своей собственной природой и естественным, нормальным сознанием, с точки зрения которого они взирали на свои «пороки» и «заблуждения». Гоголевские персонажи не допускают в своей собственной позиции стороннего взгляда на себя как на заведомое исключение из принятого порядка вещей» [62, с.212].

Перестройка гоголевской природы комического — это прежде всего снятие ограничительных знаков, унификация персонажей в смысле их подчиненности единым нравственным нормам, а также в смысле верности

себе и не допущения сторонней точки зрения в своем собственном кругозоре, что все вместе вело к полному высвобождению стихии юмора.

Еще один парадокс гоголевского творчества — тонкость совмещения морально-нравственного и общефилософского аспектов. Совмещение это многообразно и многопланово. Специфика гоголевской обратной логики ведет к характеру поступков и их результату у многих его персонажей. Гоголем была переосмыслена традиционная тема западноевропейской новеллы, романа и драмы — тема активности волевого, предприимчивого героя, выражавшая подъем чувства личности в новую эпоху, развитие индивидуального почина.

Следует подчеркнуть, что общефилософский аспект у Гоголя не отменяет критические и социальные тенденции. Исключительная роль гоголевского творчества в умственной и политической жизни России, в обличении чиновничьего беззакония, произвола, взяточничества, общественной лжи и коррупции, нравственного растления и т. д. — общеизвестна. Эта роль не является «ошибкой» и недоразумением, как это казалось некоторым критикам в конце XIX — начале XX века, но вытекала из самого характера, «пафоса», из самого строя гоголевских произведений. Философский аспект не отменяет социальные аспекты, но как бы выходит из них, располагается «выше» и «рядом» с ними.

Слова М.М. Бахтина о том, что существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть хронотопом [17, с.32], заставляют поразмыслить о том, что система определенных координат пространства и времени создает самые неотложные обстоятельства для многообразного повествования.

Следует отметить, что ощущения мира, поведение людей каких-либо определенных эпох создается конструктивной функцией в художественном пространстве. Существует несколько хронотопов в структуре художественного пространства: хронотоп «встречи», хронотоп «порога», хронотоп «провинциального городка». Хронотоп — «единство

пространственных и временных параметров, направленное на выражение определенного культурного, художественного смысла» [17, 38]. Однако следует выделить домашний вид пространства. Дом является одним из функциональных видов существующего пространства. Это парадокс бытовой культуры, который формирует общественное построение быта. Оно включает в себя информационное и естественное пространство.

Если рассматривать Дом как космическое пространство, он является центром мироздания, упорядоченной зоной. Дом – это семья и род. Построение домашнего пространства строится также на семье, как общественной группы, конструкция мужского и женского, возрастных функций.

Следовательно, очертание дома раскрывается перед нами как некая сфера личной внутренней фигуры – образ, однако в нашем случае – образ дома.

Смысл понимания Дома имеет достаточно большое значение в произведениях выдающихся писателей. Психическая и социальная первореальность, первожданность, первообиталище, первомир человека олицетворяется непосредственно характерными чертами Дома. Самой большой ценностью является, конечно же, противостояние Дома внешнему миру и обеспечение защиты от нечистых и вражеских сил. Феномен кроется в органичном понимании «бытия во внутреннем мире», это единственное прибежище для человека – его маленький уголок собственного мира.

Многие исследователи доказывают на примере гоголевского мира, что дом является самым чистым выражением народа, искренности чувств и душевности. Освальд Шпенглер утверждал, что душа людей и душа их дома – связанные пространства идиллического мира. Таким образом, поэтика дома интерпретирует прошлое и создает будущее. Поэтика дома связана с поиском национальной и духовной идентичности.

Г.Д. Гачев в своем труде «Русская дума: Портреты русских мыслителей» требует брать художественное явление в тех связях и смыслах,

которые адекватны времени его создания, а не привнесены из современности. Требуется принять «за исходную систему отсчета» «всю целостность жизни данного народа в данную эпоху» [32, с.102]. Ему важен не результат, а путь к нему, то есть самый процесс мышления, постижения истины.

Чтобы понять, какое архетипическое содержание в поэтике творчества Н.В. Гоголя излучают литературные формы, Георгий Гачев идет к их истокам, к их формированию в культуре античности — там, где прорастали они из почвы жизни, запечатлевая в себе опыт, мышление, миропонимание древних. А затем обращается к культуре Нового времени, к европейской и отечественной литературе, чтобы показать, как художественное произведение творится в сложном взаимодействии индивидуального мышления писателя и источника его мировидения, запечатленного в самой плоти эпоса, лирики, драмы.

Главный урок М.М. Бахтина Г.Д. Гачев для себя определил так: «Мышление как нравственный поступок» [32, с.154]. Творчество — не просто самореализация, но внутреннее (духовное) возрастание личности. «Не позволять себе никакого конформизма, не предавать истину ради требований идеологии» — этому научила Гачева саранская встреча [32, с.155]. И в своей собственной творческой судьбе он реализует опыт Мышления в пространстве Свободы, взрывая каноны объективного научного исследования.

Гоголевские циклы давно стали объектом исследовательского внимания со стороны Г.Д. Гачева. Авторская воля писателя, стремившегося на протяжении всего творческого пути к организации текстов в книги с заглавиями, стимулировала подобный взгляд: анализ в определенной последовательности его сборников и выявление их сквозной идеи. Эта сквозная идея рассматривалась на уровне проблематики, стиля, авторской позиции, но, как правило, не затрагивала сам феномен гоголевского циклообразования, его философско-эстетическую и поэтическую доминанту.

Гоголевский Всемир — понятие хронотопическое, так как в нем образы, мотивы строительства, сотворения мира включают историю и географию,

космогонию и архитектуру. История топосов и хроносов - в центре размышлений Гоголя, но антропологических космосов, как отметил Г.Д. Гачев: «писателя интересует как творец, зиждитель новых миров, так и обитатели этих новых пространств. Его Всемир – это процесс становления, развития, умирания во всемирной истории – от древнего мира к новому, от языческого – к христианскому» [32, с.178].

Гоголевская художественная концепция – принципиально новый этап в развитии русской литературы. Это был путь к синтезу, к преодолению всякого рода односторонности. Форма прозаического цикла, в наибольшей степени отразившая характер гоголевского мышления уже у самых его истоков, оказалась репрезентантом всего творческого пути писателя.

Отечественные писатели весьма ярко обозначили значимость российской культуры пространства Дома. Они выделили первостепенные аспекты проблемы российской жизни.

Художественно-поэтическое осмысление образа Дома раскрывается у таких авторов-писателей, как: А. Пушкин, Н. Гоголь, С. Аксаков, Л. Толстой, И. Гончаров, Ф. Достоевский, А. Чехов, А. Белый, А. Толстой, И. Бунин, А. Платонов, М. Булгаков, В. Набоков.

Анализируя творчество Н. Гоголя, Ю. Лотман написал: «И, пожалуй, именно Гоголь раскрыл для русской литературы всю художественную мощь пространственных моделей, многое определив в творческом языке русской литературы от Толстого, Достоевского и Салтыкова-Щедрина до Михаила Булгакова и Юрия Тынянова» [58, с.178].

Хотелось бы отметить некоторые суждения Лотмана про мифопоэтику Дома, где прежде всего сам Дом перевоплощается в одну из разновидностей пространств символов: «Дом превращается в знаковый элемент культурного пространства. Здесь обнажается важный принцип культурного мышления человека: реальное пространство становится иконическим образом семиосферы – языком, на котором выражаются разнообразные внепространственные значения» [58, с.202].

В XX веке трансформация домашней культуры, которая определила реформу хронотопа в целом, семантики и также поэтики произведений отечественной словесности. Однако тема внутренней организации домашнего пространства, функции и членение отдельных элементов достаточно мало изучена в научно-исследовательской работе по филологии. Такие детали как окно, дверь и порог, что являет собой прямой источник контакта с внешним миром.

В «Вечерах на хуторе близ Диканьки» мы можем обнаружить разъединение домашнего и мифического пространства. В «Миргороде» же присутствует место внутреннее и внешнее. Внутреннее пространство, созданное в локусе дома, изображается в ограничении и закрытости пространства, а мифическое подразумевается определенной безграничностью.

В «Петербургских повестях» из маленьких, символических пространственных мест сооружается реально-бытовое, фиктивно-бюрократическое, космическое пространство, однако для дома они могут быть разрушительными.

В «Мертвых душах» присутствует структурный характер хронотопа дороги, в котором противопоставляется ограниченность и статичность необходимых домашних локусов.

Мышление Гоголя как бы трехмерно, оно все время включает в себя модус: «а если бы произошло иначе» [61, с.157]. Это «а если бы» является основой того, что в творчестве Гоголя обычно называют фантазией. Но если, например, в творчестве Гончарова событие происходило так, и только так, «как происходило» и должно было произойти, то в многомерном поэтическом пространстве гоголевского искусства каждая реальность — как бы «реальность», потому что на ее месте могло бы быть бесчисленное множество столь же вероятных реальностей. Ю.М. Лотман верно указал в своем труде «Проблема художественного пространства в прозе Гоголя» утверждение: «Реальность для Гоголя — всегда одна из многих тысяч

возможностей, случайно выхваченных жизнью из бесконечного пространства ее потенций» [60, с.233].

Для Гоголя в жизни все реально и возможно именно потому, что все и нереально. Нереального и невозможного практически не существует. Когда сталкиваешься с противопоставлением, так называемых, реалистических и «фантастических» произведений Н.В. Гоголя, «невозможно отделаться от чувства, что антитеза эта мнимая. Неслучайно любимым образом Гоголя был отраженный в воде пейзаж, то есть пространство, в котором понятие верха и низа практически отменено» – отметил Ю.М. Лотман [60, с. 236].

Также не менее важным является фиксация для понимания пространственно-пластической семантики раннего творчества Гоголя, где изолированному месту Дома или Города как определенного объекта репрезентация оппозиции динамична. Следовательно, точка зрения рассказчика безостановочно перемещается, значительно расширяя пространство повествования. Таким образом, определенные ограничения сдерживали литературных героев, располагая светопроницаемость ради повествования, воскрешающую интеграцию места.

Явление дома как создание некоего организаторского внешнего и скорее внутрисемейного общения – зона, где контакт между ритуально-обрядовой жизнью тесно связаны и последовательны регламентированностью в традиционной культуре. Удалось обнаружить мифологическую семантику дома, который становится скорее неким сакральным сооружением.

Дом – картина сведущих сил, объединяющих значительные нюансы постижения чувства, мысли, воспоминания, мечтания человека. Принципом такой картины дома является воображение. Он обладает необыкновенной экспансивной емкостью: при формировании дома стилистической образности и мифа неразделимы.

Дом приобретает знаковую символику пространства, следовательно, появляется понятие об обществе в целом, которое изображает свои границы.

Ю.М. Лотман в своей работе «Проблема художественного пространства в прозе Гоголя» [60, с.302] писал, что Дом преобразовывается в знаковый субъект цивилизованного пространства. Здесь обнажается многозначительный принцип культурного мышления человека: реалистичное место, иными словами – пространство [60, с.302].

Обозначение внешнего и внутреннего через окна и двери пространства жилища («Дом») прояснились две детали, которые являются коммуникацией с внешним миром, рубежа жилища. При этом они приобрели вид довольно сложных взаимодействующих векторов-сюжетов – заглядывание внутрь (экстраспекция) и выглядывание наружу (интроспекция). Такие элементы могут служить в два плановых этапа – передача четко выраженных приближенных предметов и выражение бесконечной дали.

В основу заложенности гоголевского цикла весьма ярко и четко сформулированы общественные нюансы смыслов, объединенные с определенной структурностью пространства. Собственно в «Вечерах» основным центром и модификацией стало жилище, где Гоголь стремился к этнографической точности.

Смысл домашней структуры пространства заключалась у Гоголя в том, что он выражался бытовой метафорой: «Это все равно, как, случается, иногда зайдешь в покои великого пана: все обступят тебя и пойдут дурачить» [3, с.48]

Собственно представление жилья заставляет погрузиться читателя в мир героя, а самого персонажа представить в всепригодном мифологическом пространстве. Свойство Дома имеет возможность воплощаться проходом в «чужой», трансцендентный мир. Данный аспект может осуществляться пространственно-пластической вертикалью, объединяющей земной мир с небесным. У Гоголя же раскрепощается инобытийное пространство, которое вдобавок представляется посторонним и негативным восприятием человека.

В космологическом явлении жилище имеет возможность раскрыться как точка пересечения вертикальной, соединяющей небо и преисподнюю, подобно горизонтальной – социально-бытовой структурности пространства.

Исследователь Лотман Ю.М., разбирая творчество Гоголя в своем труде «Проблема художественного пространства в прозе Гоголя» [60, с.323], заметил, что характерный параллелизм смысловых планов в отдельных локусах прослеживается весьма отчетливо и преобразуется в сюжетообразующий элемент. Обустроенность дома непосредственно связана с окнами, где оно является одним из наиболее значимых условий любовного свидания или демонстрации девушкой своих прелестей. Осуществляется, таким образом, мотив девы у окна, отсылающий к мифопоэтике культуры плодородия и приобретения трансцендентного смысла в поэтике романтизма.

Однако следует отметить, что свободная коммуникация населения деревни, является характерной особенностью, сюжетным мотивом первого цикла гоголевских повестей, так как значимые события происходят непосредственно в гостях, что характеризует олицетворение карнавальной свободы общения, неразрывность связей и публичность родового быта – в отличие от цикла повестей «Миргорода».

В научно-исследовательских работах таких авторов, как Ю. Лотман, Белый, О. Шпенгер, М. Бахтин, дом переосмысливается и перестает существовать истинным центром космоса, составлением его вертикалей и горизонталей, что углубленно модифицирует семантику переходных моментов.

1.2 Пространственно-временные оппозиции в цикле Н. Гоголя «Миргород»

Образная сфера понятия мира «Миргорода» показывает основные законы развития образа дома. В первом сборнике повестей Н.В. Гоголя пространственной оппозицией является «конечное» и «бесконечное». Однако

в сборнике «Миргород» мы видим, что главной оппозицией становится «Внутреннее» и «Внешнее». Судя по материалам А. Белого о «Символизме как миропонимании» [18, с.165], данные критерии оппозиции рассматривались не только в «Миргороде», но и в «Вечерах».

В процессе анализа открывается зафиксированная преимущественная деталь – душевная модификация пространства героев, что в свою очередь представляется вещественным (материальным) олицетворением внутреннего мира, захватывающее пространство дома в целом.

При анализе пространства «Вечеров» была выявлена Ю. Лотманом раскрывающая специфику взгляда героев, следовательно, и прослеживалась душевная пространственность. Однако «Миргород» различается своей спецификой в аспекте выражения во внешнее пространство, получая локализацию в художественном мире каждой повести.

Также отличительной чертой является то, что внутреннее и внешнее пространство в «Миргороде» безусловно модифицируется из повести в повесть, сохраняя predetermined ход в эволюцию образного круга художественного мира Николая Васильевича Гоголя.

Рассматривая первую историю цикла, замечаем, что внутреннее пространство выражается в пространстве патриархальных помещиков, своего рода идиллического и спокойного мира, который награжден атрибутами «земного рая». При этом внешнее пространство не лишается духовности, определенных общечеловеческих ценностей. Таким образом, оба пространства (внешнее и внутреннее), например, в «Старосветских помещиках» имеют свою ценность для автора, особую привлекательность. Однако анализируя «Повесть о том...», где прослеживаются изменения в характере внутреннего и внешнего пространства, М. Бахтин и его сторонники в своих трудах об поэтике хронотопа и символизма, зафиксировали, что внутреннее пространство, которое рассматривалось еще вначале, связанное с морально-этическими идеалами писателя, характеризовавшее мир старосветских помещиков, сейчас его нет. Следовательно, разбор

хронотопического аспекта М. Бахтиным демонстрирует, что внешняя сфера пространства впитала внутреннее, своего рода переданный ход ликвидации внутреннего круга внешним. Внешнее пространство «большого света» из повести в повесть превращается в ограниченное и окостенелое, которое переходит в сторону прозаичности и локализации.

Разбор реалистичного пространства внешней сферы эволюционно раскрывается в сборниках Гоголя, но, изображая реальное пространство в виде преодоления изменений, прослеживается и в сборнике «Миргорода». Реальное пространство в «Вечерах» является безграничностью, способностью к обширному и бесконечному расширению, однако в «Миргороде» сужается, сильно ограничиваясь и переходя из повести в повесть, где данный период окончательно утрачивает способность к раздвижению. В таком случае, прославленная деталь из «Повести о том...» - миргородская лужа, что безоговорочно характеризует всё реалистичное внешнее пространство в целом, представляется нам пародией из пейзажа в «Вечерах».

В ходе анализа пространственной оппозиции, по М. Бахтину, образ из «Вечеров» можно охарактеризовать как «разомкнутый», так как выяснилось, что в нем не существует определенных и строго установленных границ. Персонаж или человек из этого художественного мира имеет все возможности свободно перемещаться из одного пространства в другое. При этом литературный герой, никак не ощущая какой-либо дискомфорт в данном перемещении, а наоборот ощущает чувство уюта и свободы.

Подобная категория пространства исчезает в сборнике «Миргорода», она преобразовывается в нестандартно тонкий и некоммуникабельный мир, где «разомкнутость» вероятно отслеживается исключительно в пространстве самого писателя. Даже в самом масштабном, вариативным пространством, казалось бы безграничности, границы всё же существуют. Установка предоставленных пределов обследуется по типу принципа «свое» и «чужое».

Ю. Лотман и другие исследователи рассматривали в своих трудах, например, таких как «Проблема художественного пространства в прозе Гоголя» [60, с.240] и «Структура художественного текста» [61, с. 68], пространственную оппозицию «конечное» и «бесконечное», одну из основных специфик в каждой из повести Николая Васильевича Гоголя «Миргород». В данном цикле анализировалось разграничение оппозиции, так как каждое из них сохранялось за определенным пространством. В рамках одного пространства определенных совмещений не происходило, за исключением «Старосветских помещиков», где присутствует возможность совмещения, однако и эта оппозиция больше связана с образом автора и его мировоспитанием, что называется «третьим авторским пространством» [60, с.245].

Разбор с помощью диалогического подхода показывает, что пространство реальное иногда создается материальным. Завязывается некоторое выталкивание из него духовного, обнаруживая явственное универсализм писательского пространства. Как следует из пространственных оппозиций рассказчиков, другими словами – героев, время просачивается сквозь другое писательское пространство, что мы вскоре и подметим в «Старосветских помещиках» и «Повести о том...».

Гоголь проходит вне границ повествования описываемого и переходит в оппозицию всемирную, общечеловеческую. Проблематика Украины для автора, является национальной особенностью. Таким образом, выявляются общемировые закономерности развития всего человечества. И Гоголь выражает это через конкретное стремление к абсолютному и универсальному. Данный подход обретает очень важное изображение жизни языка пространственных отношений не только для самого Гоголя, но и для читателей.

Собственно образное пространство описывает модификацию мира автора, где происходит выражение на языке его пространственных представлений. Разбор в трудах Ю. Лотмана демонстрирует, что язык

пространственных отношений препровождает собой метафизическую модель, включающую в себя подсистемы как пространственных языков многообразных жанров и определенных вариантов искусства. Степень пространственных моделей абстрактности, которые построены на осознании различных эпох. В произведениях Н.В. Гоголя проистекает перемещение и действие того или иного героя метафорически и реалистично обрисованным образом.

Следовательно, художественное пространство автора можно вычислять эстетично, словно специфический аспект различных типов моделирования пространств: реально-бытовых, сценических, выразительных и писательских воплощений, обличало иллюзию об адекватности реалистичного и образного пространства, где обозначалось восприятие одной из граней относительного слога искусства. Однако рассматривая не только сборник «Миргород» Николая Гоголя, но и сборник «Вечеров», есть возможность в ходе анализа обнаружить одну деталь, что представление обстановки неизменно влечет за собой затормаживание динамики действий.

Отметим определенную условность оппозиции пространственно-временного описания действия героев в обусловленных домашних сценах у писателя, которые являются определенным образом обнаженнее, чем в фантастических, вопреки мнению многих исследователей, которые стремились приравнять реализм правдоподобию, а само изображение быта – реализму. Так, определенные бытовые сцены у автора довольно часто встречались в закрытых помещениях, и наоборот – в закрытом помещении, где совершаются фантастические действия, закрытость его отменяется.

Анализ в трудах А. Белого и Лотмана показывает, что статичным, нормальным состоянием мистического пространства является непрерывность его каких-либо изменений. Такое построение исходит из подвижного центра, в котором всё время что-то происходит, совершается. Следует из этого противоположность, где в бытовом пространстве исключается любое движение. Таким образом, во-первых, пространство является весьма

неограниченным, большим, и в напряженные моменты только увеличивается, а во-вторых – отграничено со всех сторон, и граница является неподвижной.

Например, в «Старосветских помещиках» пространственно-опозиционная конструкция сформулирована в двух неодинаковых частях. К первой относится «весь другой мир» - едва детализованная, выделяющаяся неопределенностью и обширностью. Это явление места пребывания повествователя, его пластическое пространство точки зрения. Ко второй причисляется сам мир старосветских помещиков, где осязаемой отличительной спецификой является отгороженность. Понятие границ интерпретируется, словно отдельная изолирующая «это» место от «того». Явление то или иное распоряжается в зависимости от расположения по ту или по эту стороны пространственной границы.

Дома старосветских помещиков показывают безотносительный мир с отдельной кольцевой образностью. Из колец раскрывается безотносительный край границы. Чем ближе к центру, тем будет недоступнее к внешнему миру.

Внешнее пространство является далеким, в отличие от внутреннего, которое по определению наделено фактором близости. Характеристика категорий «близкого – далекого», являются постоянным признаком и не принимают соотношение с определенным расстоянием от того места, где находится сам говорящий. Примером может служить фраза: «Я отсюда вижу низенький домик с галереею из маленьких почернелых деревянных столбиков» [7, с.15] – таким образом, всей присущей детализацией в описании того же «домика» в повести «Старосветские помещики» иллюстрирует его как «близкий», а место пребывания «я» - как далекое.

Безграничность внешнего мира образуется не в продолжении расстояния внутреннего, а в возможности пространства иного типа. Например, возвращение гостя к себе домой никак не будет отличаться от самого продолжительного путешествия – «дальняя дорога», выхода в другой мир. Такой мир уже перестает изображаться автором как волшебно-

фантастический, однако для самих старосветских помещиков он прежде останется мифологическим пространством.

Гостеприимство, доброжелательность и радушие являют собой постоянное свойство «домашнего» пространства. Основываясь на исследовательски работах М. Бахтина в книге «Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет» [17, с.191], упоминаются вопросы литературы и эстетики. Можно отметить, что душа представляется ахронным, замкнутым со всех потенциальных сторон, не имеющий какого-либо направления и в нем ничего не происходит. Все действия отнесены не к прошедшему или настоящему времени, а предстают как многократное повторение одного и того же. Принцип ахронности открывается в том, что любое явное событие ничего нового не привносит и может повториться еще бесчисленное количество раз. На мой взгляд, следуя анализу по М. Бахтину о принципах и оппозициях времени и пространства, неизменность является определенной чертой свойства Дома, внутреннего пространства, и происходящее изменение возможно лишь тогда, когда произойдет некая катастрофа разрушения этого пространства.

В мире таких старосветских помещиков подобное нечто всё же совершается, происходит катастрофа, иными словами, изменения в этом мире равносильно гибели. При этом происходящее идет не как результат внутренней неизбежности, а чуждая Дому смерть вторгается извне: как в мифе, она приходит из леса.

В ходе исследования гоголевской поэтики в сборниках стало известно, что оппозиция «внутренний мир» - «внешний мир» «Старосветских помещиков» в какой-то степени соответствует определенному противопоставлению «бытовой – фантастический» в «Вечерах». Персонажи соединены, а не разъединены. В повести прослеживается эгоизм, разъединенность и обрыв коммуникации происходят во внешнем мире, где обитает «чиновник казенной палаты» и те самые, которые «наполняют, как саранча, палаты и присутственные места» и т.д. Нам предоставляется случай

заявить, что внешнее пространство мира не унаследовало от мистического его поэзию – хотя фантастическим и мифическим оно разъясняется для жителей внутреннего. Следовательно, мы можем выделить лишь две, на мой взгляд, пространственно-пластические оппозиции, о которых рассказывалось выше.

Для повествователя Петербург является большим, холодным и весьма далеким миром «здесь», и достаточно теплый маленький мир старосветских помещиков. А для Товстогулова это сравнение является, как мифологического внешнего и буколического внутреннего. Так как они убеждены, что что-то диковинное приключается вне их мира. Значит, что для повествователя и «старичков» поэтическое, а особенно тайное и безоговорочно фантастическое, и прозаическое распределяются совершенно по-разному. Например, для «старичков» идеальный (внутренний) мир представляется присущей частичностью прозаической и обыденной жизни, а внешний мир – волшебным и мифологическим. В то время для повествователя пространство оппозиции мира старосветских помещиков сохраняется поэтическим, а внешний мир (здесь) – холодно-прозаическим.

Следовательно, безвредность связи с разомкнутым нескончаемым пространством местопребывания «Вечеров» внешней оппозиции картины мира находится исключительно безгранично в наивных идеях Товстогулов. Благодаря анализам А. Белого «Символизм как миропонимание» [18, с.256], С.Г. Бочарова «Теория литературных стилей. Типология стилевого развития нового времени» [22, с.205] и В.В. Виноградова «Поэтика русской литературы» [26, с.148] в их трудах о художественном мире, стилистике лиропоэтического пространства. Мы наглядно видим, что пространство как таковое в сам текст повести не введено, однако его присутствие прослеживается в том, что можно охарактеризовать как внутреннее пространство. На самом деле, значение и выделение определенных мелочей крупным планом или же внимание, казалось бы, к ничтожным событиям, нас заставляют посмотреть под другим углом и понять, что в этом мире все же

является крупным. Здесь и осуществляется вся ценность подобной подачи незначимых подробностей внутреннего и внешнего пространства.

Факторы внешнего пространства раскрывают и факторы отношений к внутреннему, что определяет его сущность с весьма различных сторон.

Так, сборник «Миргород» определяется единством независимо от того, что все рассказы располагают разную степень самостоятельности. Г.А. Гуковский в своем труде «Реализм Гоголя» [42, с.168] верно указал на этот аспект. «Вий» и «Старосветские помещики» раскрывают самостоятельные художественные тексты, а такие как «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» и «Тарас Бульба» осуществляют текстовую парную составляющую оппозицию.

В зависимости от того, как аспект пространственной границы не выделен с определенной резкостью в «Повести о том...», будто в «Старосветских помещиках». К современному пониманию Миргорода за текст вынесено «антипространство». Оказалась в процессе изучения исследовательских работ В.М. Гуминского «Гоголь: история и современность» [43, с.134] нам может показаться, что к данному миру прилегает безграничность, так как конец повести «Скучно на этом свете, господа!» [7, с.323] распространяет данные законы «Миргорода» на весь этот свет. Следует отметить, что понятие безграничности выявляется нам только кажущимся акцентом здесь. В самом же деле пространство всего Миргорода разделено внутренними границами на мельчайшие, но закрытые территории. Сюжетная линия повести идет к одной условной границе, которая становится пропастью между двумя мирками. Граница существует, и она является не непроницаемой, и переход через эту границу открыт, хотя и считается не совсем ординарным вторжением.

В «Повести о том...» единое пространство определенным образом распадается на мозаичную структуру, утратившую между собой непрерывность пространств. Таким образом, в данной повести единое пространство испаряется, благодаря чему весь пейзаж бесконечно уменьшен.

Линия совмещения с границами двора при анализе не расширяется. Отсюда следует, что вид сверху или издали не открывает необходимых просторов.

Анализ И.Н. Бражникова в научно-исследовательской работе «Мифопоэтический аспект литературного произведения» [23, с.18] представил нам, что беспорядок и распад на отдельные частички Миргорода, охваченного эгоизмом, закончился сосуществовать как аспект пространства.

Существенный анализ исследователями такими, как Ю.В. Манн [63] и Ю. Лотман [60] в научно-исследовательских работах продемонстрировали, что в «Вечерах» общественное зло воплощалось в фантастические одежды, противопоставляя положительному миру быта. Однажды Н.В. Гоголь переиграл интерпретацию понятия и показал зло в социальном облике. Как было зафиксировано в научно-исследовательских работах: «Реализм Гоголя и проблематика поэтики» [63, с.187], «Проблема художественного пространства в прозе Гоголя» [60, с.201], фактически пространство домашнее «Вечеров» преобразовывается в «Миргороде» в раздробленное не - пространство. Существенный быт интерпретируется в хаос, в некую неорганизованную раздробленность материи. Однако в представленных работах было замечено, что в «Миргороде» фантастический мир порождает космос, другими словами, бесконечную пространственную сверхорганизацию, что довольно убедительно продемонстрировано в образах «Тараса Бульбы» и «Вия».

Исследование повести «Тарас Бульба» противопоставляется «Старосветским помещикам» определенным принципиально безграничным характером, а в «Повести о том» создается отсутствием внутренней разграниченности. Например, запорожская сечь – пространственная оппозиционная конструкция повести, которая не располагает predetermined закрепленным местом. Кроме того, акцент степи и неба можно противопоставить дому и вещам как некое неделимое и делимое. Неделимость заключается в том, что эквивалент в качестве топологического

атрибута непрерывности осуществляется, как признак символического пространства. В таком случае в понятии оппозиционного пространства в «Тарасе Бульбе» выступают пляска, музыка, пир, битва, товарищество, что связывает людей в не дробное, систематическое целое, однако мозаический разгром места реализовывает коммуникацию невозможной. Если в «Повести о том» возвышаются преграды замкнутости, а следственно и усиливается непонимание, утрачивается слабость возможности общения, то в «Тарасе Бульбе» данная проблема снимается определенными типами жизни. Действие героев связано с понятием пространство, конкретно там, где они находятся.

Таким образом, пространство можно рассматривать как в реальной протяженности, так и в совокупности однородных явлений, в которой имеется состояние пространственно-подобных отношений. Следственно, разбор по Ю.В. Манну в его исследовании «Поэтика Гоголя» [62, с.205], показывает, что допускается возможность перемещения литературного героя находиться то в одном, то в другом пространстве, благодаря этому создается иллюзия о множестве пространств, причем такой переход деформирует человека по законам этого пространства.

Принципом такого контраста служит не только раскрытие красоты идеала, но и выражение идеи несовместимости с действительностью, так как осуществляется идея «разъединения».

Анализируя идейный исток миргородского цикла, следует заметить, что Гоголь выводит принцип романтической характеристики и живописи, заменяя его, в некотором роде, реалистическим методом изображения жизни, получая звание «Поэт жизни действительной». Опираясь на академическую литературу, следует добавить, что весьма наглядно прослеживается вопрос об отношении Н.В. Гоголя к религии, что «Гоголя не понять вне глубочайшей привязанности к религии» [25, с.26].

Не зря упоминается О.К. Супрунюком и Л.А. Сугаем из исследовательских работ о церковном и около церковном пространстве, так

как данное пространство несет в себе нечто богоугодное, возвышенное и реально существующее.

С каждой повестью происходит расширение церковного пространства. В этом смело помогают местоимения и наречия с явным обозначением пространственных координат, следовательно, образуется определение реалистичного места – свободное и замкнутое. Отметим, что церковь несет в себе не только материальный объект, но и духовное значение, которое придерживается определенной идеологии.

Однако, как показывает анализ Л.А. Сугая в научно-исследовательской работе «Гоголь в русской критике» [70, с.98], именно в повести «Вий» церковь играет центральную роль в пространственной оппозиции – состоянии, необычность положения, таким образом, по сравнению с остальными повестями, данный образ диссонирует с другими образами в цикле повестей. Н.В. Гоголь воссоздает церковь не пространством божественной жизни, а полным антиподом, где весьма по-хозяйски чувствуют и ведут себя мистические существа из загробного мира.

Автора мы находим вне произведения, живущего своей биографической жизнью человека, но мы встречаемся с ним как с творцом в самом произведении. Мы встречаем его активность в композиции произведения: он расчленяет творение на части» - выразился М.М. Бахтин о проблематике связи композиции творения с образом его автора [17, с.204].

Действительно, анализ показывает, что обе части «Миргорода» сформулированы очень контрастно. Например, красота доблестного подвига в «Тарасе Бульбе» противопоставляла пошлости патриархальных помещиков; катастрофическая защита и гибель философа Хомы Брута очень наглядно заостряла жалкое убожество героев «Повести о том...».

На мой взгляд, изучая все материалы и анализируя их, можно заметить, что Гоголь противопоставлял две эпохи дворянской жизни, скорее защищая старину и осуждая современность. Можно также смело судить, что мысль

спасения внутренней души представляется основополагающей, а особо глубокое воплощение получилось в «Тарасе Бульбы».

В зависимой структуре миргородского цикла повестей Н.В. Гоголя можно представить также три повести, в которых происходит воплощение непристойности пошлого человека. В «Старосветских помещиках» пошлость выражена в примитивизме жизни; в повести «Вий» она изображается скотским проявлением безалаберности, например, воровство или пьянство, и невежеством; в третьей «Как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» до определенного кульминационного выражения доводится поведение, мироощущение и пошлость быта.

Неизменность является свойством Дома, внутреннего пространства и изменение выражается как катастрофа разрушения данного пространства. Художественное пространство является моделью оппозиционного мира автора, выраженной на языке его пространственных представлений. Однако язык, который взят сам по себе, менее индивидуален и в большей степени он принадлежит времени, эпохе, художественным и общественным группам, чем то, что художник говорит на данном языке, на его индивидуальной модели мира.

Дом – явление сильных сил, соединяющих важные аспекты понимания чувства, мысли, воспоминания, мечтания человека, где многофункциональным принципом интеграции раскрывается в воображении. Нам это пространство воображается безмерно определенным тоном внутреннего жилища, где характер дома является основным «феноменом психики».

В Гоголевском «Миргороде» трудно пересмотреть оттенок пластических построений причиной драматурга, которых является характерное свойство для концепции художественного пространства оппозиции города – дома, эпитафия, географическое пространство достопримечательностей, обычно заинтересовавших путешественников. Поэтика дома – версия желаемого, воздвигнутого понятием воображения, с

которой соединялись всевозможные неподдельные и искренние поиски. Поэтика дома сопряжена с разыскиванием общегосударственной и духовной идентичности. Это поиски настоящего комфорта, внутренней оседлости – их психические и образные нормы, которые восхищают многообразием. Целостность их заключается в розысках блаженного гуманного пространства, в котором фантазия вырывает нас из реальности, раскрывает вероятность интерпретировать прошедшее и обещает будущее. Созидательный вымысел так показывает личности над жизнью, что существование сейчас не имеет возможности его объяснить.

Можно выделить несколько факторов исследований пространства «Миргорода». Изучая научные работы, можно сказать, что исследователи не выделяют некоторые повести как некую неотъемлемую часть всего цикла. Существует три грани творческой пространственной оппозиции Гоголя, которые весьма ясно изображены в «Миргороде». Д.С. Мережковский в своем научном труде «Гоголь и черт» [65, с.134], проводя исследование творчества Н.В. Гоголя, был утверждён, что жизнь Гоголя и его повести становятся наглядным примером пагубности пространственной оппозиции пути, предлагаемого историческим христианством, и опасности позитивизма, пошлости, мещанства, отрицания духа, которые царят в мире.

По мнению Д.С. Мережковского, «Гоголь всю свою жизнь вызывал к битве с чёртом, с серостью, с пошлостью. Но сам проиграл и потерял себя. Этому способствовало его внутреннее раздвоение, душевный разлад, конфликт между жизнью в Боге и жизнью в теле, между аскетическим началом исторического христианства» [65, с.138], что наглядно демонстрировалось в поэтике творчества Гоголя, ориентируясь на сборник «Миргорода».

Рассматривая две пространственно-циклические темы, например, как противопоставление дерзких мечтаний низменной буколической жизни и вариаций трагических коллизий, П.А. Заболоцкий «Гоголь в русской литературе» вынужден признать, что «последняя повесть «Миргорода» -

единственная, где тема пространственных мечтаний никак не находит прямого развития» [54, с.68].

Цикл «Миргорода» отражал широту восприятия пространственных оппозиций внутреннего и внешнего, Гоголем современной действительности и вместе с тем свидетельствовала о размахе и диапазоне художественного мира. Повести «Миргорода», столь разнородные по содержанию и стилю, были внутренне связаны между собой и в совокупности образовали единый, целостный художественный цикл пространства и времени.

О.К. Супронюк в работе «Гоголь и его нежинское литературное окружение» [72, с.19] утверждал, что основной художественный мир «Миргорода» складывается в противопоставлении пространства паразитической сути консервативных «существователей» в широкой общенародной жизни, что миру незначительных стяжателей, высоконравственных уродов, расписанных в других повестях «Миргорода», Н.В. Гоголь в «Тарасе Бульбе» противопоставил пространство мира общенародной жизни.

«В 1835 году в статье «О русской повести и повестях Гоголя» Белинский дал весьма положительную оценку «Вию» («эта повесть есть дивное создание»), но тут же отмечал неудачу Гоголя «в фантастическом» пространстве. Белинский принципиально не разделял увлечения Гоголя «демонической» фантастикой оппозиции художественного мира. Он полагал, что этот характер фантастики не соответствует дарованию писателя и отвлекает от главного – от изображения жизни действительной в пространственно-опозиционной структуре мира художественных повестей» - отметил С.И. Машинский в книге «Художественный мир Гоголя» [66, с.132].

В повестях «Миргорода» Гоголь раскрылся новыми гранями своего творчества. Эстетический идеал писателя пришел прежде всего через отрицание несовершенства современной действительности пространственной оппозиции. В сатирическом цикле «Миргорода» впервые обнаружили те

черты художественной оппозиции картины мира Гоголя, которые позволили ему служить всему высокому и прекрасному. Верно воспроизведя явления жизни, противоположные высокому и прекрасному: «путем отрицания достигая той же высокой цели, только иногда еще вернее, которой достигает и поэт, избравший предметом своих творений исключительно идеальную сторону жизни» - отметил С.И. Машинский в работе «Художественный мир Гоголя» [66, с.136].

«Общая для повестей «Миргорода» коммуникативная стратегия основана на проблематизации романтической конвенции», - отмечает В.Н. Топоров в работе «Пространство и текст» [73, с.142]. С одной стороны, текст демонстрирует читателю фиктивную природу своего пространственно-опозиционного мира, с другой стороны, он провоцирует читателя подключить свой жизненный опыт к интерпретации этого пространственно-художественного мира. В итоге по завершении сборника читатель не может однозначно ни дистанцироваться от противоречивого оппозиционного художественного мира, ни отождествить его с пространством собственного бытия, в котором неразрешимые в рамках текста противоречия, возможно, могли бы получить какое-то разрешение. Таким образом, текст ведет читателя к состоянию «трагического недоумения», которое распространяется за его пределы: читатель переживает противоречия текста в пространстве художественного мира как неразрешимые даже по завершении чтения.

Следовательно, сатирический эффект цикла повестей «Миргорода» исключает возможность какого-либо эмоционального приобщения читателя к миру текста: в момент чтения читатель все время помнит о внелитературном пространстве мира, о той реальности, в которой он сам живет.

Изначально заданная повествованием оппозиционная норма, например, в «Повести о том...» постоянно нарушается. Повествователь то и дело «перерастает» образ характерного рассказчика, преодолевая в повествовании обусловленную формой рассказа-воспоминания пространственно-временную и психологическую дистанцию (ему становятся доступны мысли героев,

сцены, которые никто не мог видеть). При этом нарушение сказовой мотивировки повествования здесь не сводится к простой комбинации форм повествования, которого, как отметил В.Н. Топоров в работе «Пространство и текст», обычно не нарушает сказовой иллюзии [73, с.148].

О.С. Карандашова выделила один аспект: «в «Миргороде» внутреннее пространство (как и внешнее) из повести в повесть видоизменяется, совершая определенную эволюцию. Если в первой повести цикла внутреннее пространство – это пространство старосветских помещиков, идиллический мир, наделенный всеми атрибутами «земного рая», внешнее пространство при этом не лишено своего рода духовности, непреложных общечеловеческих ценностей; то в «Повести о том» происходят существенные изменения в характере внешнего и внутреннего пространств. Исследование пространственных структур цикла показывает, что, несмотря на огромное количество разграниченных, обособленных мелких пространств в «Повести о том» нет того внутреннего пространства, связанного с морально-этическими идеалами автора, которое характеризовало пространственно-оппозиционный мир старосветских помещиков» [56, с.54].

А.П. Чудаков в своей работе «Гоголь: история и современность» [78, с.137] утверждал, что оппозиционный мир гоголевского «Миргорода» — это деградировавший пространственный мир, где развёрнутые сравнения не столько расширяют границы художественного повествования, сколько демонстрируют дробность пространственной реальности. Авторское перо, создавая развёрнутые сравнения, сбивают с пространственно-оппозиционного пути» [78, с.137].

Подводя итог, можно, сказать, роль дома является центром знаковой символики в пространственной оппозиции художественного мира. Посредством дома человек приобретает значимые знания о природно-космической и общественной системе реальности. Человек прочитывает их визуально из символических, зашифрованных кодов, устанавливающих зримую систему бытового пространства, из оппозиционной структуры

постижения сочиненных творений как каких-то мистических, театрализованных действий.

Выводы по главе

Для творчества Н.В. Гоголя характерны сложные пространственные характеристики. Дом является одной из основных пространственных форм, которая организует текст «Миргорода».

Традиционная оппозиция Дома и пространства «вне Дома» реализуется в системе пространственно-временных противопоставлений «здесь» и «там». В гоголевской картине мира Дом оказывается включенным в ряд оппозиций: ограниченного – неограниченного, конечного – бесконечного, земного – небесного, временного – вечного, близкого – далекого, единичного – всеобщего, но эти оппозиции не имеют характера резкой противопоставленности. Таким образом, раскрывается принципиальная неоднозначность Дома, происходящая из совмещения в нём разных начал.

Дом рассматривается во взаимосвязи с мотивом Пути, по отношению к которому определяется его значение и значимость. Путь, пролегающий в мире, скорее не противопоставлен: Дому, а сопоставлен с ним. Раздробленности поэтического пространственного мира «Миргорода», этому мнимому мистическому пространству противопоставляется мир простого существования, мир ограниченного, но определенного пространства. Такое пространство выступает как поэтическое, противостоящее повседневному пространству. Пространство обычное, бытовое, ограниченное воспринимается в данной оппозиции как вполне естественное и желанное.

Значительное место в пространственно-временной поэтике повестей занимает движение (хронотоп дороги). Иерархия пространства образует некую модель мира, в рамках которой она приобретает исторически конкретный смысл. Само пространство – это своеобразная реальность, полностью организованная, обладающая своим внутренним содержанием, упорядоченностью и строением. Главным признаком мистического пространства является его большой объем, просторность. Чем интенсивнее

фантастичность пространства, тем оно безмернее. Отличительным признаком бытового и фантастического пространства является содержание и характер их заполнения. Первое бывает заполнено простыми материальными предметами, второе представлено удивительными природными и астральными явлениями, воздухом, экзотическим рельефом местности, горами, реками, необычной растительностью – чудесным и жутким одновременно.

Глава 2. ТИПОЛОГИЯ И СИМВОЛИКА ОБРАЗА ДОМА В ЦИКЛЕ ГОГОЛЯ «МИРГОРОД»

2.1 Дом как жизненный предел в повести «Старосветские помещики»

Начиная цикл «Миргород» со «Старосветских помещиков», писатель раскрывает структуру пространственной оппозиции как одного из главных выразительных средств. Именно в этой повести ярко отразился распад старого, патриархально-поместного быта. Автор обрисовывает жизнь своих героев то с иронией (мягкой и лукавой), то с сарказмом, тем самым показывая их ограниченность и пошлость существования.

Главными героями повести являются именно старосветские помещики. Афанасий Иванович – помещик, высок ростом, всегда ходит в одном и том же бараньем тулупе и беспрестанно дарит окружающим улыбки. Он с удовольствием расспрашивает рассказчика о том, что происходит в окружающем мире, так как сам не выбирается из своего родового гнезда. Пульхерия Ивановна – помещица, кругленькая старушка с добрым лицом. Она не так оживлена и улыбчива, как муж, зато в хозяйство находится полностью на ее попечении. Она – мужественная женщина: предчувствуя скорую кончину, она не впадает в отчаяние, а заботится о будущем мужа. Особое место занимает рассказчик. Это частый гость в доме старосветских помещиков. Он сентиментален, красноречив и наблюдателен. Его глазами мы видим пасторальный портрет героев.

Композиция повести строится по традиционной модели: завязка (представление рассказчиком главных героев), кульминационный момент (потеря кошечки и смерть Пульхерии Ивановны), развязка (опустение барского домика после смерти Афанасия Ивановича). Проблематика заключается в том, что повесть рассказывает о жизни обычных помещиков, которая наполнена пустотой, бессмысленностью и полным отсутствием социальной деятельности. Но это только одно тематическое звено. Если

посмотреть с другой стороны, писатель показывает искренние и уважительные отношения двух людей, проживших вместе целую жизнь, сумевших пронести свои чувства через годы. Соответственно, и проблематика произведения напрямую вытекает из заявленных тем. Гоголь заставляет задуматься о смысле жизни, о неминуемой старости и смерти, которая обязательно придет.

М.М. Бахтин выделяет две части художественного пространства в данной повести. К первой относится внешнее пространство – место нахождения повествователя и его пространственная точка зрения. В данной повести оно не выделяется своим описанием, а характеризуется обширностью и неопределенностью. Например, «Я отсюда вижу низенький домик»; «я иногда люблю сойти на минуту в сферу этой необыкновенно уединенной жизни» [7, с.15]. Ко второй относится пространственный мир старосветских помещиков, внутреннее оппозиционное пространство, которое ограждено от внешнего мира рядом изб, садом и двором. Такое пространство можно охарактеризовать как уютное, безопасное и мирное. Стоит заметить, что в данном случае как и в мифе, внутренне пространство отделяется от внешней оппозиции лесом.

Каждый исследователь воспринимает понятие пространство Дома по-разному. Для кого-то Дом может служить носителем «внутреннего» признака, то есть явление человеческой души – внутренний мир человека. Для кого-то Дом – домовина или гроб – жилье человека, можно даже сказать тела, после смерти. Значение слова *Дом* в русском народном языке можно выразить как хозяин дома. Таким образом дом словно сливается со своим владельцем: «Дом дому не указ»; «Дома сидеть – ничего не высидеть» [18, с.34]. То есть, слово «Дом» в русской литературе 19-20 века имеет целый ряд значений. Дом – это лад (домострой). Характер жизни – в таком контексте пространство художественного мира будет направляться в определенном направлении (судьба его обитателей). Это очаг – воплощение покоя и

счастья. Это дом (здание) – не жилье, а то, что прикидывается домом, дом разрушенный, разоренный.

История «Старосветских помещиков» начинается с очерка пространственного быта старосветских помещиков. Описывается внутреннее пространство Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны, их комнаты в доме и мирный уклон жителей. Замкнутое (изолированное) пространство – удобный и укромный дом. В таком пространстве всё находится в изобилии, выгороженное через наружность сферического мира избами, садом с границей-плетнем, двориком с частоколом и лесом. Гоголь ярко подчеркивал невнимание к удобству: случайные картины, попавшие в дом, также случайно висели в комнатах; разный со своим звучанием происходит скрип дверей, словно так и должно быть. Основным фактором домашнего пространства является доброжелательность и гостеприимство, а законом внутреннего мира – уют.

Обрисованным внешним пространством является лес. Данное пространство наделяется свойством мифологического пространства. Этот мир располагается за пределами уюта и тепла, закрытое деревьями, плетнем, частоколом, галереей, напевающими дверями. Лес формируется как место, которое несет в себе губительные свойства, вызывающие у героев чувство страха и тревоги.

Следовательно, можно четко охарактеризовать два пространства:

1. Внутреннее пространство (Дом) – безопасность, счастье, уют, изобилие, любовь, радушие, доброжелательность и гостеприимство.
2. Внешнее пространство (Лес) – опасность, тревога, место, которое приносит губительные свойства, обиталище таинственных диких котов.

Анализ показывает, что в данной повести пространство освещено архетипической семантикой, словно своеобразный миф. Буколическая тональность продемонстрирована соотношением стариков Товстогубовых античным Филемоном и Бавкидой. Происходит в повести традиционное противопоставление буколического аспекта, как уединенной, тихой и

скромной жизни на лоне природы сутолоке, шуму и беспокойству. Старосветский мир умиротворяет и успокаивает рассказчика, происходит отдых от суеты, толкотни и шума толпы остального мира.

Парадокс украинского поместья - земной рай, который преобразовали герои повести в мистическое место. Сад пугает литературного героя. Ему чудится голос, при этом о смерти в художественном мире говорит тишина. Повествователя, как и главного героя, пугает такая тишина, таким образом, меняется представление начала (земной рай) и конца (царство смерти). Однако, смотря под другим углом, можно трактовать по-другому данное пространство, как святыню, где сад является раем, в который никто чужой не может теперь уже вступить. Стоит отметить, что такая святость тонко и уязвимо открыта, так как героиня была добротной хозяйкой. Она собирала всё, не зная к чему применить эти вещи. На мой взгляд, писатель показывает поэтапно небольшими деталям, как происходит распад патриархального быта помещиков.

Повесть «Старосветские помещики» - это начало характеристики персонажей, где писатель впервые обрисовывает материально-бытовое пространственное окружение. Н.В. Гоголю удается, благодаря деталям, продемонстрировать черты и характер поведения жизни главных героев: «Я отсюда вижу низенький домик с галереею из маленьких почерневших деревянных столбиков, идущею вокруг своего дома, чтобы можно было во время грома и града затворить ставни окон, не мочась под дождем. За ним душистая черемуха, целые ряды низеньких вишен и яхонтовым морем слив, покрытых свинцовым матом; развесистый клен, в тени которого разостлан для отдыха ковер» [7, с.15]. Внешнее пространство наделено свойством «далёкости», несмотря на внутреннее, которое в свою очередь обладает признаком близости. Это явление оказывается долговременным признаком и не имеет возможности существовать сопоставимо с расстоянием от того места, где располагается сам повествователь.

Пейзаж, покрывая все, оставляет мир в маленьком ограниченном пространстве. Данный пейзаж охватывает бытовые подробности, давая увидеть, что замкнутый и узкий мир помещиков, в котором господствует сон и еда, демонстрируется неторопливым и бездеятельным ритмом жизни героев. Также построение пейзажа и всех предметов в данном пространстве выстраиваются по особой запланированной концентричности кругов: «Я иногда люблю сойти на минуту в сферу этой необыкновенно уединенной жизни, где ни одно желание не перелетает за частокол, окружающий небольшой дворик, за плетень сада, наполненного яблонями и сливами, за деревенские избы, его окружающие..» [7, с.15]. Следовательно, защитным характером обладает и граница: «лай, который поднимали флегматичные барбосы, бровки и жучки» [7, с.23]. А следом и дом, окруженный галереей. Она воссоздает полосу недоступности для необходимых сил. Таким образом, пояс «деревня – сад – лай» не допускает проникновения чужеродных злых сил и людей. Однако стоит заметить связь человека и социального быта, где обрисовываются резкие изменения психологического состояния героя, после смерти жены, и изменения бытовой обстановки: «Когда я подъехал ко двору, дом мне показался вдвое старше, крестьянские избы совсем легли набок, - без сомнения, так же, как и владельцы их; частокол и плетень во дворе были совсем разрушены, и я видел сам, как кухарка выдергивала из него палки для затопки печи..» [7, с.30]. Происходит полный распад идиллического мира.

Изначально изображение оппозиционного пространства Дом было как уютное место. Оно светило теплом, затем происходит гибель патриархального уклада жизни, угасание живого и теплого Дома.

Говоря о художественном пространстве, то можно заметить две части мира художественного произведения. К первой можно отнести «весь остальной мир» – недетализированную структуру. А ко второй – мир самих помещиков. Границы предоставляют отгороженность этого пространства от того. Убежище помещиков – как определенный мир с кольцеобразной топографией. Однако каждое явление из колец может быть определенным

поясом границы, где как можно ближе к центру, тем больше проявляется закрытость от внешнего мира.

Последующим краем границы обозначаются поющие двери, которые не допускают холод. Это олицетворяет границу между внешним пространственным холодом и внутренним теплом дома: «странный дребезжащий и вместе стонущий звук... батюшки, я зябну!» и «комнатки эти были ужасно теплы» [7, с.23]

Однако сами обитатели не считали, что находятся в закрытом, ограниченном пространстве, здесь взгляд идет за пределы внутреннего мира, нежели если смотреть глазами автора. Изображение внутреннего мира является ахронным, то есть в нем ничего не происходит, кроме многочисленного повторения. Однако происходит в произведении один момент, когда Пульхерия Ивановна лишь однажды «вошла в хозяйственные статьи вне двора», «один только раз Пульхерия Ивановна пожелала обревизировать свои леса» [7, с.16]. В данном случае Дом обретает свойство неизменности, и если происходит так, тогда наступает катастрофа разрушения этого пространства, равнозначное гибели. И наступает факт того, что не может просто появиться это разрушение, оно приходит из внешнего мира, то есть из леса.

Значимую роль в пространственной организации играют предлоги: *за, возле, перед, в, вокруг*. По данным предлогам мы можем ориентироваться в замкнутом пространстве, окруженном предметами быта, деревьями и строением. Существование церковного пространства, как внешнего, можно заметить, что в тексте изображено лексемами с семантикой разграничения: «похороните меня возле церковной ограды; желание его исполнили и похоронили возле церкви, близ могилы Пульхерии Ивановны» [7, с. 45].

Возвращаясь к Дому главных героев, стоит обозначить комнаты домика, которые были «маленькие, низенькие, какие обыкновенно встречаются у старосветских людей» [7, с.19]. Значимым элементом в пространстве Дома для создания тепла являлась печь, которая находилась в

каждой комнате этого жилища. Следует отметить, что пол был в доме «глиняным». Данные слова и выражения несут в себе окрас добротной и большой хозяйки этого поместья. Однако сама комната Пульхерии Ивановны «была вся установлена сундуками, ящиками, ящичками и сундучками. Множество узелков и мешков с семенами, цветочными, огородными, арбузными, висело по стенам» [7, с.20]. Можно отметить черты Плюшкина из «Мертвых душ», но до такой консистенции она не довела свое состояние. Она собирала всё, что только можно было, и не знала, куда именно это применит.

Самой яркой деталью служат «поющие двери» [7, с.20], где каждая из них одарена своей особой значимостью. Например, «дверь, ведущая в спальню, пела самым тоненьким дискантом; дверь в столовую хрипела басом; но та, которая была в сенях, издавала какой-то странный дребезжащий и вместе стонущий звук, так что, вслушиваясь в него очень ясно наконец слышалось: «батюшки, я зябну!» <...> иногда здесь слышится скрип дверей, тогда мне вдруг так и запахнет деревнею, низенькой комнаткой..» [7, с.21]. Роль двери весьма актуально в данном аспекте, так как именно дверь связывает внешнее и внутреннее пространство между собой. Также создается связь между комнатами. В одной может быть как доброжелательное и гостеприимное пространство, а в другой – как личное и сокровенное, на примере комнаты Пульхерии Ивановны. Стоит также отметить, что хозяйство Дома главной героини было сравнимо с химической лабораторией: «Хозяйство Пульхерии Ивановны состояло в беспрестанном отпирании и запираии кладовой, в солении, сушении, варении бесчисленного множества фруктов» [7, с.21]. Не просто так идет выделение этих сцен. Именно подобные сценические картины в этом мире дают масштаб пространственной оппозиции и понимание масштаба повествователя и самих главных героев к этой проблеме.

Таким образом, одним из основных свойств пространства дома является неизменность, поэтому идилличность пространства старосветского

поместья начала разрушаться со смертью хозяйки и окончательно пришла в упадок после смерти второго владельца – Афанасия Ивановича.

Жизнь старосветских помещиков протекает совершенно неизменно. На такую особенность идиллического хронотопа указывал ещё М. М. Бахтин: "Определяемое единством места смягчение всех граней времени существенно содействует и созданию характерной для идиллии циклической ритмичности времени" [17, с.105]. Многие события и происшествия в гоголевской повести предстают как постоянно повторяющиеся, циклические оппозиционные структуры. Однако всё бытовое, рутинное, мелочное, неважное в обыденной жизни (или с точки зрения читателя) является в идиллии как раз самым существенным в жизни. Мотив гостеприимства и мотив еды в гоголевской повести являются значимыми компонентами идиллического хронотопа. Пространство заполнено едой и питьём в готовом и сыром виде, а день старосветских помещиков измеряется не часами, а временем приёма пищи.

Со временем, надлом духовного, внутреннего пространства Афанасия Ивановича отражается в деструкции пространства физического, в разрушении границ, отделявших два мира – частогола и плетня. После смерти Афанасия Ивановича всё имение совершенно опустело и разрушилось. В этом и заключается понятие пространства дома как жизненного предела в повести «Старосветские помещики».

2.2 Дом как идентификация «своего» в повести «Тарас Бульба»

В центре сюжета – непростая судьба казацкого полковника Бульбы и двух его сыновей, Остапа и Андрия. Завязкой истории является возвращение молодых людей в отчий дом, а развязкой – трагическая гибель Тараса Бульбы.

Главных героев в произведении несколько. Тарас Бульба – старый казак и бывалый ветеран. По его мнению, именно товарищество, родство душ отличает человека от зверя. Остап Бульба – старший сын Тараса. Являет собой идеал казака и патриота, по мнению Гоголя. В отличие от пылкого отца, он рассудителен и холоден. Андрий Бульба – младший сын Тараса. Во многом схож с братом и отцом, однако обладает более тонкой душой и мягким нравом. Поставил любовь выше чувства долга перед казачьим братством и верой. Столкнувшись с отцом во время битвы, позволил убить себя без сопротивления.

Есть ряд персонажей, которые непосредственно контактируют с главными героями, оттеняя и уточняя их характеры. Жена Тараса Бульбы много лет терпела побои и унижения от мужа и жила только своими детьми. Узнав о том, что Бульба намеревается сделать из них воинов и увезти на войну, она впадает в отчаяние. В ее образе автор изобразил удел всех казачек того временного периода. Особая роль отведена Панночке. Это дочь воеводы, ветреная и прекрасная девушка, роковая красавица, к ногам которой склонялось все польское дворянство.

Проблематика повести «Тарас Бульба» разнообразна. Во-первых, это тема долга. Долг, по мнению писателя, перед человеком стоит прежде всего. Долг перед родиной, верой и товарищами. И не может быть никакой пощады тем, кто его нарушит. Однако тот же долг может быть источником трагедии в жизни человека. Есть тема жестокости. Персонажи Гоголя очень часто творят по-настоящему жестокие вещи. Гоголь был склонен оправдывать жестокость борьбой за веру и отечество, но все же он не раз подчеркивал, что кровожадность его героев — закономерное явление того времени, а не норма.

Еще одна тема – война. Война представлена в повести, как бесконечно жестокое явление. Но когда речь идет о защите традиционного уклада, веры и страны, она необходима и правильна. С войной связана тема предательства. Самое ужасное, что может совершить человек, по мнению Гоголя, – предательство. А за измену необходимо карать решительно и беспощадно.

Однако Гоголь дает понять, что герой был заложником своей кровавой эпохи и не мог мыслить и поступать иначе. Таким образом, Гоголь демонстрирует конфликт поколений, отцов и детей; конфликт, в котором угадывается дальнейшая история бунта. Именно молодой военачальник казаков (автор делает акцент на его возрасте) принимает мировое соглашение с Польшей, а вот старик Бульба продолжает набег. Оба поколения смотрят на мир по-своему, поэтому казакам не удалось завершить свое дело победоносно. Естественно, что одной из главных проблем повести - это нравственный выбор. Судьба ставит Андрия и Тараса перед непростым выбором: чувства или долг. Андрий выбирает чувства, а Тарас — долг.

Главную роль пространства в художественном мире «Тараса Бульбы» играет подвижность включенных в него людей и предметов. Безграничность пространства заключается в намеченности границ, которые в любой момент отменяются возможностью их преодоления. Таким образом, пространство расширяется, поэтому любые походы запорожцев – это своего рода выход пространства за свои пределы.

Рассмотрим описание поездки Тараса и его сыновей на Сечь, где движение, чем быстрее, тем выше оказывается в пространственном отношении мнение наблюдателя: «И казаки, прилегли несколько к коням, пропали в траве. Уже и черных шапок нельзя было видеть; одна только быстрая молния сжимаемой травы показывала бег их»[7, с.56]. Не случайно писатель поднимает Тараса «повыше, чтобы от всюду был виден казак»[7, с.170] после его гибели.

В.М. Гуминский в своей работе «Гоголь: история и современность» [43, с.103] выделяет поведение и манеру персонажей как взаимосвязь с пространством, в котором они обитают. Однако стоит отметить, что само пространство воссоздается не только в смысловой нагрузке реальной протяженности, но и в понимании совокупности однородных объектов, имеющих пространственные отношения.

Герои могут перемещаться между пространствами, попадая то в одно, то в другое, при этом создавая иллюзию о множестве пространств. Переход из одного в другое пространство деформирует человека по законам того пространства, в которое он перешел.

Пространство повести «Тараса Бульбы» имеет противопоставление «Старосветским помещикам» принципиально безграничным характером. Не имея закрепленного места, фокус пространственной конструкции повести является запорожская сечь, где Тарас и сыновья прибыли на остров Хортица, «где была сечь, так часто переменявшая свое жилище»[7, с.61]. На данной Сечи нет ни оград, ни постоянных жилищ: «нигде не видно было забора или тех низеньких домиков с навесами на низеньких деревянных столбиках, какие были в предместье. Небольшой вал и засека, не хранимые решительно никем, показывали страшную беспечность»[7, с.62].

Следственно, мы видим, что не случайно в будущем появляются стены, лишь как враждебная запорожцам сила, обрисовывая земляной вал и крепостные стенки Дубно.

Стены являются скорее не защитой, а врагом. Следующим врагом будут вещи. Их бьют, рвут и ломают, отправляясь в поход, например, Тарас бил посуду. Чем ценнее вещь, тем большему унижению ее подвергают. Подчеркивается в этом контексте одна значимая деталь, что добыча (вещи и деньги) – не собственность, так как ей уже многие владели и она не является для них чем-то ценным. «На полках по углам стояли кувшины, бутылки и фляжки зеленого и синего стекла, резные серебряные кубки, позолоченные чарки всякой работы: венецейской, турецкой, черкесской, зашедшие в светлицу Бульбы всякими путями через третьи и четвертые руки»[7, с.47].

Следовательно, вещи перестают быть неподвижной, разгораживающей категорией. Но не исключается само существование вещей, чтобы их разрушать, а дома – чтобы бросать. Понятие самих границ и отграниченного пространства вводится для того, чтобы его нарушить и создать переход не

просто движением, а освобождением, актом некой воли, хотя и одновременно происходит и разрушение собственности, вещей, дома.

Стоит отметить, что небо и степь противопоставляются дому и вещам, как особое неделимое делимому. Неделимость, другими словами – неспособность стать собственностью, выступают как некий эквивалент топологического понятия непрерывности, как одной из функций пространства. Следовательно, мы можем отнести такие неделимые аспекты, как музыка, пир, пляска, битва, товарищество, соединяющие людей в непрерывное, недробимое целое. К такому типу можно отнести и мозаическое распадение пространства, которое в свою очередь делает невозможной коммуникацию.

Ю.М. Лотман [60, с.254] в своей работе, посвященной художественному пространству в прозе Гоголя, отметил, что повесть «Тарас Бульба» не имеет своего значения дороги, другими словами, внутреннего становления, сформулированного в категориях пространства. Стоит отметить, что пространственная подвижность важна для людей и предметов.

Исследователь О.С. Карандашова [56, с.69] также акцентирует в картине мира «Тараса Бульбы» границы, запрограммированные в соотношении *свое/чужое* пространство, другими словами – мир Запорожской Сечи является *своим*, а остальной мир – *чужим*. Данная категория особенно важна для Николая Гоголя, который в свою очередь воссоздавал данный мир в пространственных образах.

Однако хронотоп в повести «Тарас Бульба» охарактеризуется как микрохронотоп. В таком контексте вольное небо, поле, Сечь в мировоззрении казака противопоставляются домашнему уюту и отчужденному дому. Художественное пространство воплощается как открытое и разомкнутое, так как пейзажи степей весьма обширно открываются своей широтой и бесконечностью. Однако во взрослой казацкой жизни Остапа и Андрия пространство расширяется, то есть из замкнутой бурсы – на хутор отца – в степи и, наконец, на Сечь, оплот вольности и свободы. «Вот то гнездо, откуда

вылетают все те гордые и крепкие, как львы! Вот откуда разливается воля и казачество на всю Украину!»[7, с.68]

Именно хронотопы бурсы (Киевской академии) и Сечи противопоставляются друг другу, где схоластическое обучение и жесткая дисциплина были яркой и полной противоположностью разгульной жизни на Сечи. Таким образом, бурсаками отображался совершенно отдельный мир, как и Сечь – словно маленькое государство в государстве. Писатель отмечает, что разница та, что вместо насильной воли, соединившей их в школе, они сами по себе отбросили отцов и матерей, и бежали из родительских домов.

Определенную символику имеет мотив окна в повести «Тарас Бульба», ведь именно в окне увидел Андрий красавицу, которая погубила его. Молодой бурсак прокрадывается в комнату дочери польского воеводы через окно, вспоминается мотив путешествия героя в другой мир, где дорога *туда* ни чем не примечается, а вот дорога *назад*, как раз играет опасное и полное препятствий событие.

Также стоит отметить анализ церковного пространства в данной повести, так как оно является центральным и для духовного мира казаков, и в устройстве Запорожской Сечи. Герои повести «Тарас Бульба» оценивают друг друга по показателю посещения Храма. Внимание уделяется также и беспокойству о том, что церковь недостаточно отделана, как хотелось бы самим казакам. Существование образности церковного храма, раскрывается внутренне пространство через лексику и пространственную семантику: здесь поставлены высокие своды, колонны, наличие которых говорит о большем строении, так как основная функция колонн относится к поддержке потолка; святилище в углублении. Также аспектом расширения видимого героем окружающего пространства выявляется местоимениями «весь», «одного из...». К субъекту действия пространственного расширения относится в церкви и музыка: «В это время величественный стон органа наполнил вдруг всю церковь; он становился гуще и гуще, разрастался, перешел в тяжелые

раскаты грома и потом вдруг, обратившись в небесную музыку, понесся высоко под сводами своими поющими звуками, напоминавшими тонкие девичьи голоса, и потом опять обратился он в густой рев и гром и затих» [7, с.178]. Лексема значения «Свод» – тип перекрытия или покрытия пространства помещения, ограниченного стенами, балками или столбами – конструкция, которая образуется наклонными поверхностями – прямолинейными и криволинейными. Следовательно, можно отметить, что пространство церкви предстает как широкое и замкнутое по классификации М.А. Новикова [67, с.253]. Лексема «Церковь» имеет значение православная, которое неоднократно встречается в повести. Однако стоит отметить, что оно имеет не только реальную существенность пространственного объекта, а духовность – принадлежность к определенной идеологии, где синонимом являются слова «родина», «вера», «вероисповедование».

В данной повести искусство Гоголя предоставляет возможность осознать сильные и слабые стороны государственного нрава и течения истории в целом. Необыкновенность негативных аспектов существования украинской общности, затрагивают темы государства, национального единства, организованности народа. А хронотоп пути выявляет совокупность и взаимосвязь пространства и времени их атрибутики пути в произведениях литературы.

Пространственная позиция дороги в литературном тексте выражает метафорику наполненности в оппозиции, присутствием в своей плоскости горизонтального и вертикального векторов, притяжением к сакральному (духовному оснащению). Образы тем пути и путевые условия изображаются во всемирной литературе и культуре от античности до постмодернизма. Например, путь – жизнь, путь – смерть, путь – житейская фигура значимости человека, ровная линия и кривая окружность пути, причина утраты и поиска непосредственного пути, религия словно телеориентир пути, путь – спасение.

Икона запорожского казачества и Сечи фиксируется и передается общественным сознанием. «Ясно выведенная чувственная обстановка Сечи

замечает широту проявлений и умыслов жителей, разгулье, коему они легкомысленно предаются, и чуткое стремление отзываться на внешние раздражители. При всем при этом писатель подчеркивает специализированный оттенок запорожской веселости. Проскальзывая в силу разговоров, казаки не лишаются сосредоточенного внимания. Причина забвения, производящее знаковое свойство в действиях отречения Андрия через подобие, умножает неестественность действия казака. Степь трансформирует воспоминания народа, преступая границы, они подаются в господство свежему миропорядку, вытесняющему все, что создавалось ранее» - фрагмент из работы «Разбор «Тараса Бульбы»» К.С. Хацянова [74, с.36].

В пространственной художественной сфере Сечь приобретает соединяющую структуру. В данной повести речь отождествляется с действием, так как оно его порождает. Также в сферичном пространстве функция молчания сопряжена с идеями, как обдумывание и переживание, а разговор осмысливается с принятием решений, формулированием реакции. В текстовом пространстве идея сыновей – будущих богатырей, охватывает предположение поступков, поддерживающих или опровергающих расписанный образ.

Таким образом, пространство запорожской сечи подвижно, оно проявляет себя недоброжелательно и воинственно, устремляется неукоснительно расширяться. Грань требуется не для сохранности, а для преодоления, свойство понятия пространства свое и чужое располагает беспокойность аннексированных в него людей и предметов, собственно с нарушением грани физиологического места завязывается для главных героев катастрофического испытания. Степное пространство объединяет в себе всевозможные проявления, которые взывают к друзьям казацкие старшины и мудрецы, истолковывают и ропщут в толпе, распевают о былом, предостерегают о набегах, взывают к разуму. В создании большого пространства Бульбы не создается преграда увеличения отгороженных

передатчиков, временного и географического рассогласования, что оборачивает символ идеи в умножение его сакрализации. Сечь, не располагающая долговременными границами, приобретает временной центр, намеченный личностью, таким образом, пространство создается исходя из типа художественного времени в повести.

Художественное пространство можно условно разделить на «своё» и «чужое». По идеологическому вектору дома как идентификации «своего» в повести «Тарас Бульба» развивается противопоставление того, что в жилище и за его порогом - в доме всё было чисто, вымазано глиною. Вся стена была убрана саблями и ружьями, необходимыми для вольной козацкой жизни вне Дома. «Чужим» считается не только польское, турецкое, татарское, жидовское, но также и то, что характеризует малороссиян, перешедших на другую сторону и принявших католическую веру. Так, автор изображает киевские домики простых людей и, как контраст им, дома малороссийских и польских дворян, построенные «прихотливостью».

2.3 Дом как вера в повести «Вий»

Проблематика повести заключается в конфронтации добра и зла. Однако Гоголь рассматривает её со своей точки зрения — борьба этих стихий за человеческую душу. Зло одерживает победу, из-за того, что личность не может найти в себе достаточно сил для достойного противостояния. Главных героев в повести «Вий» несколько. Прежде всего можно назвать персонажа, именем которого названа повесть. Вий» — олицетворение демона, сатаны, нечистой силы. Персонаж, сочетающий в себе все ужасы и страхи народа. Большинство людей умерло не от его рук, а от животного страха перед ним, их сердца просто разрывались. «Соратницей» чудовища была и молодая панночка. Как отмечали сельчане, она была «девочкой с чертинкой». «Настоящий» герой повести – Хома Брут. Хома – типичный представитель тогдашнего общества. Он сочетает в себе

леность и безалаберность. Любую тревогу глушит алкоголем и веселой компанией. Такими же были и двое других студентов, отправившихся с ним в путешествие. Одна из очевидных сюжетных линий – жизнь семинаристов. Завязкой служит смерть панночки. Центр сюжета – ночные молитвы Хома в церкви., а кульминация – появление Вия. Развязка – смерть Хома Брута. Молодой семинарист Хома Брут в центре повествования. Он становится жертвой ведьмы. Она призывает страшное чудовище, Вия, которое и убивает Хому.

Повесть «Вий» занимает определенное место в композиции миргородского цикла: ею намечается переход от изображения жизни людей, близких к природе и далеких от цивилизации, к изображению тех, кого коснулась «цивилизация». Именно таким нам представляется композиционный замысел этого цикла повестей. «Тезис человека мира, который нельзя понимать утрированно как негативное отношение Гоголя к цивилизации вообще. Человек Мира, близко к сердцу принимающий успехи прогресса и цивилизации, Гоголь клеймил мир современной ему «цивилизации». Это губит свободу и нравственное достоинство человека» [68, с.79]. Замысел «Вия» относится ко времени работы над «Вечерами на хуторе близ Диканьки». С ними он тесно связан фольклорной основой, а также жанрово и тематически – в отличие от других повестей «Миргорода». Второй раз при жизни Гоголя «Вий» издавался в 1842 г., во втором томе собрания его сочинений. При этом некоторые сцены были заново переделаны и подробности в описании чудовищ устранены.

По своей исторической и фольклорно-литературной ориентации «Вий» – единственная повесть цикла, действительно являющаяся продолжением «Вечеров», где мифологизированное повествование о прошлом в формах и образах самого прошлого. В своих похождениях герой «Вия» больше напоминает не сказочного молодца-простеца, а персонажа народных интермедий, это тип школяра, семинариста, который увлекается предметами,

чуждыми строгой духовной науке: ухаживает и за торговками, и за паннами, пьянствует, пускается в рискованные аферы.

Церковь как пространственный образ является значимым в художественном мире Гоголя. Эстетическое предпочтение готической церкви трансформируется в доминирующую идею высоты, которая пребывает главенствующей при изображении куполов («верхушек») православной церкви, затем проявляется в образах небесного видения, блеска, свечения и получает завершение в символике духовного строительства. Стремление ввысь как доминанта церковного здания, вознесенность взгляда вверх при его созерцании отменяют пространственные характеристики образа и ведут к превращению его в образ динамический, обладающий семантикой духовного роста и нравственного возрождения. В повести «Вий» Н.В. Гоголя церковь становится не пространством божественной жизни, а его полным антиподом.

В «Миргороде» приходят в церковь не для молитвы. Автор показывает, что в доме божьем они остаются во власти тех же суетных забот земной жизни — зависти, жадности, кичливости, вожделения и пр., все это вместе может быть определено как ситуация «черт в церкви». Так, во время рождественской службы богобоязненного Вакулы нет в храме, зато всем заметна там разряженная Солоха, при виде которой дьячок не мог не воскликнуть «Черт-баба». В церковь, куда насильственно помещен Хома Брут, врываются чудовища.

В «Вие» пространство церкви наполнено производимым нечистой силой отвратительным царпаньем, свистом и звоном в окнах. Вошедший наутро священник «не посмел» произнести в поруганном храме «слова божьего». В «Вие» обреченный на поругание храм еще до вторжения дьявольской силы несет в своем внешнем облике признаки разрушения и запустения, окончательной гибели. При этом заметно авторское неприятие купола, как формы, не соответствующей содержанию, искажающей, извращающей саму идею высоты. «Церковь деревянная, почерневшая,

убранная зеленым мохом, с тремя конусообразными куполами, уныло стояла почти на краю села. Заметно было, что в ней давно уже не отправлялось никакого служения» [43, с.134]. Церковь так и остается стоять, постепенно зарастая бурьяном и покрываясь мхом. Это место в округе справедливо считают проклятым. Внутри храм разделяется на три части: притвор (олицетворяет земную жизнь человека). Собственно храм, или средняя часть храма, где стоят молящиеся (олицетворяет пространство, где человек общается с Богом, кается, молится). И алтарь, помещенный в восточной части храма (олицетворяет область бытия Божия на земле), где совершаются священнослужителями богослужения и находится самое главное место во всем храме – святой престол, на котором совершается таинство святого причащения. Источник света освещался исключительно от иконостаса и середину священного храма. Отдаленные углы – закутаны мраком.

По словам Ю. М. Лотмана, «в творчестве Гоголя устойчиво представление об отраженном (перевернутом) пейзаже как образе простора: отражение, дополняющее небесный свод над головой его образом под ногами, снимает ограничительную поверхность, замыкающую пространство снизу, и является, вместе с мотивом полета, выражением инвариантной пространственной модели безграничности» [60, с.181]

В «Вие» духовное пространство воспроизводится тишиной. Для описания внутреннего пространства церкви применяется лексема «тишина», а лексемой-антонимом является «шум»: «Тишина была страшная; свечи трепетали и обливали светом всю церковь. Вдруг, среди тишины... с треском лопнула железная крышка гроба и поднялся мертвец; Вихрь поднялся по церкви, попадали на землю иконы, полетели вниз разбитые стекла окошек. Двери сорвались с петель, и несметная сила чудовищ влетела в божью церковь. Страшный шум от крыл и от царапанья когтей наполнил всю церковь. Все летало и носилось, ища повсюду философа; И вдруг настала тишина в церкви, слышалось вдали волчье завыванье, и скоро раздались тяжелые шаги, звучавшие по церкви; Раздался петушиный крик» [7, с.205].

Церковное пространство не притягивает к себе ни одну живую душу, напротив – отпугивает, нагоняя страх и ужас. В повести Гоголя церковь – пространство, в котором по-хозяйски чувствует себя лишь нечистая сила, пространство здесь не просто широкое, а не имеющее границ.

Магический круг, который Хома Брут очертил вокруг себя, ограждаясь от враждебного фантастического является одним из важнейших пространственных образов повести. Лексема «круг» представляется необыкновенным препятствием, получающими свое пространственной представление в очередном образе-мотиве – лексеме «черты». В «Вие» нет целостного лироэпического мира, совершенной нормы добросердечности и красоты. Здесь нет единства мира, а есть мир, перерезанный противоречиями.

Гоголевская фантастика построена на представлении о двух противоположных началах – добра и зла, божеского и дьявольского (как и в народном творчестве), однако собственно доброй фантастики нет, она вся переплетена с «нечистой силой». В повести «Вий» фантастическая образность реализуется с помощью целого ряда форм и приемов. Во-первых, это то, что можно назвать собственно фантастическим – когда писатель выдумывает несуществующие в природе сущности или свойства. Происходит действие всяческой нечистой силы, в природе не существующей. Во-вторых, в этой повести существует форма иносказательной фантастики, которая основана на реализации в изображенном мире того или иного речевого тропа. Форма фантастического основана на гиперболе (немыслимые видения, исполинские животные) и литоте (карлики, гномы). Сам персонаж Вий – существо из фантастического мира, существующее только в мифических легендах славян. Однако у Гоголя это главное действующее лицо, появляющееся в конце повести, но держащее нас в напряжении в течение всего сюжета.

Духовное (внутреннее) пространство человека находит воплощение не только в символике дороги, но также в образах, обладающих семантикой

строения — как здания и как духовного строительства: «Они приблизились к церкви и вступили под ее ветхие деревянные своды, показавшие, как мало заботился владетель поместья о боге и о душе своей» [7, с.157].

Характерным пластом пространственной оппозиции в повести изображена дорога. Отметим, что дорога интерпретирует нравственный выбор. Сойти с дороги или заблудиться равносильно гибели. Следовательно, дорога – целенаправленное движение, и если данная установка отсутствует, исчезает и дорога. Таким образом, возникает неосуществимость преодоления пространства, вмешательства в жизнь персонажа иррационалистического естественного начала. На уровне места (пространства) такое воспроизведение отражается признаком верха и низа. Другими словами это перемещение героя по его нравственной траектории и есть верх или низ. Вакула несется на черте и видит пространство материальное (земное) далеко внизу. Хома, направляющий на себя ведьму, также летит, однако весьма невысоко над землей. Перемещение Хома в пространстве не имеет скоротечного признака, что указывает на отсутствие внутренней эволюции. В «Вие» воспроизводится страшная сила смерти, создающая иллюзию жизни. Следовательно, предстает дьявольский мир, где ориентир и установка ночи – адская. Попытка главного персонажа организовать безопасное расстояние пространственной оппозиции завершается неудачей – он сам разрушает свой безопасный участок внутри неверием в Бога и соблазном. Это подводит нас к тому, что особый взгляд, которым оглядывает мир Хома, несущий на себе ведьму, – это взгляд язычника, жившего в открытости ближайшему потустороннему. Хома начинает видеть изнанку мира, поднявшись на воздух. Однако Вакула – истинный христианин, он верит в Бога и поэтому способен управлять нечистью: черт везет его на себе. А Хома, наоборот, везет ведьму. Безверие Хома делает его управляемым.

Уникальность повести «Вий» заключается в том, что в ней разные формы фантастики могут сочетаться друг с другом в системе одного произведения. Исследование художественного пространства выводит

преодоление преград и не преодоления пространства с религиозно-этической позицией Гоголя, ратифицировавших взаимозависимость житейского пути личности через религии. «Характерным образом Хомы является его статичность, постоянность. Этические, социальные, временные связи смоделированы в художественном пространстве произведения. Центральным пространственным образом в повести Н.В. Гоголя «Вий» является образ дороги. Акцентируются категории интерпретации темы пути: путь – жизненная линия литературного героя; путь – знак многозначительного процесса России; путь – ход к понятию и принятию истины» [70, с.166].

Знак мотива пути включает обусловленность – свернуть с пути, что не позволяет героям одолеть пространство рубежа и приводит к смерти. Жертва литературного главного героя иная. Он не имеет возможности одолеть внешние преграды и появляется соблазн получить вознаграждение. В Хоме отсутствует внутреннее движение: раскаяния, подлинность веры. В целом, смерть воспроизводит свершение сил зла. Так, значимых изменений не происходит. Данное пространство картины мира статично. Церковь обретает жуткий образ, а следом проваливается под землю. Когда пространственность Хомы безостановочно сокращается и преподносит его к абсолютной несвободе. Церковь становится, таким образом, не местом священной жизни, а полноценным антиподом – пространством, в каком вольготно, домовито ощущают себя исключительно демоны.

Таким образом, повесть воссоздает попытку Николая Васильевича Гоголя показать читателю силу смертных грехов. Он дает поучение для руководства христианскими заветами, олицетворяя дом, как веру. Это поможет спастись своей духовной сущности молитвами, иначе вновь возродятся гоголевские чудовища, с напоминанием о смерти. Разбушевавшаяся стихия сбивает человека с пути, таит для человека смертельную угрозу и в то же время является своеобразным испытанием на человечность.

В рамках мифологического сюжета гибель Хомы стала поворотной точкой, за которой господствующая хищная сила, достигнув предела, себя исчерпывает, как будто бы схватка с простосердечным Хомой подорвала ее мощь. С восходом солнца зараженное церковное пространство предстает людям во всем своем уродстве. Дьявольское влияние в пространственной оппозиции страшно, ведь Вий является символическим образом, поглотившим в себя страхи, тревогу и боль. Е.М. Мелетинский, рассуждая о новеллистических конфликтах, отмечает, что особенностями конфликтных коллизий литературы начала 19 века является то, что конфликты укоренены в глубинных противопоставлениях, охватывающих и недра душевной жизни, и окружающий человека мир» [64, с. 162]. В художественном мире повести выделяются два центра: свой «дом» (дом, в котором живёт Вера) и «чужой» мир, ассоциирующийся с мистическим демоническим началом.

2.4 Дом как личная собственность в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»

Основная проблема повести – ничтожность человека, погрузившегося в мелочность провинциальной жизни, «почтенных мужей, чести и украшения Миргорода». Главными героями в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» являются соседи Иван Иванович – достойнейший человек, потому что отказывается от каждой чашки чаю по три раза. С точки зрения рассказчика, это свидетельствует о «бездне тонкости» у Ивана Ивановича. И еще один главный герой – Иван Никифорович. Он не такой деликатный, он часто поминает черта, чем огорчает Ивана Ивановича. Он несколько медлителен и не так предприимчив, как Иван Иванович: не догадывается первым подать прошение в суд.

Критике и осмеянию подвергается и вся система персонажей, и система судебной власти, так как после публичного оскорбления конфликт между

соседями стал достоянием и даже достопримечательностью Миргорода, но он же вызывает у рассказчика ощущение скуки и тоски. В повести описывается спокойная жизнь двух помещиков. Завязка конфликта – новое охотничье ружье у Ивана Никифоровича, а развязка – ссора друзей.

В этой последней повести цикла писатель прибегает к иному, возможно даже более интересному методу создания образа идиллического пространства. В этом произведении о человеке судят по его дому. Впечатление о Миргороде также складывается по имеющимся в нём постройкам. Хронотоп дома – неперемнная составляющая идиллического хронотопа в первых повестях Н. В. Гоголя. Характеризуя пространство дома, в «Повести о том, как...» автор, как и в «Старосветских помещиках», даёт опосредованную характеристику владельцев этих строений. Приятное впечатление о героях создаётся писателем ещё до их появления на страницах повестей. Не человек сам по себе, не сам Иван Иванович, нравится персонажам повести и рассказчику, но прежде всего его дом и, как следствие, и сам его владелец.

Мотив дома является одним из ключевых в рассматриваемом произведении. Дом – это пространственное воплощение его владельца, «лицо» Ивана Ивановича или Ивана Никифоровича. Традиционно это символ укрытия, убежища, крепости. В доме прячется Иван Иванович после того, как тайком развалил хлев Ивана Никифоровича. Но он опасается не физической расправы, не словесного оскорбления, не подлости, а того, что Иван Никифорович разрушит его дом.

Отличительная особенность данного пространства – его узость, теснота переулка, на котором он расположен. Подобные переулки типичны для уездных городов начала XIX века. Но автор не случайно упоминает о такой пространственной особенности этого переулка. Она подчёркивает близость жителей Миргорода, их осведомленность о жизни друг друга. В этом провинциальном городке новости распространяются молниеносно. Также весь миргородский материальный уклад плотно уставлен вещами и

предметами, а вещи характеризуются предварительно только их принадлежностью какому-либо владельцу. В «Повести о том...» недостает единственного пространства – единения. От этого весь ландшафтный пейзаж неограниченно уменьшен. Вид издали или сверху не обнаруживает просторов, не расширяет горизонта, установки, что соединяется с границами двора. Так, дневное время в повести представлено как обыденное. В изображении ночного Гоголь традиционно подчёркивает очарование ночи, а прозаический текст приобретает поэтический характер.

Идиллическое пространство Миргорода во времена дружбы двух Иванов цельное и ровное. Его не разъединяет даже плетень, который в данном случае не является границей между внутренним («своим») и внешним («чужим») пространством: «Как это вы говорите, Иван Иванович, что я вам не оказываю никакой приязни? Как вам не совестно! Ваши волы пасутся на моей степи, и я никогда в жизни не занимал их. > Ребятишки ваши перелезают сквозь плетень в мой двор и играют с моими собаками - я ничего не говорю: пусть себе играют, исключительно бы ничего не трогали!» [7, с.234]. Последняя фраза объясняет не только расположение границ в Миргороде, но и характер отношений между его жителями. В этом идеальном мирке нет преступности, поэтому плетень как бы и не нужен, он не оберегает и не защищает, а является лишь формальностью, видимостью разделения единого идиллического мироустройства. Таким образом, в «Повести о том, как» до ссоры двух друзей плетень «сшивает» пространство, соединяет миргородские дворики. После ссоры плетень как деталь пространства начинает выполнять иную функцию.

Ссора между Иваном Ивановичем и Иваном Никифоровичем разрушила не только дружеские, добрососедские отношения между героями, но и «раздробила» идиллическое пространство Миргорода. Городок рассыпался на куски. Важную роль в «Повести о том, как Иван Иванович поссорился с Иваном Никифоровичем» играет временная оппозиция «прошлое/настоящее», где прошлое – время дружбы двух Иванов, счастливое

и беззаботное «идиллическое» время, а настоящее – унылые времена тяжбы и ссоры. Настоящее в данном произведении также циклично. Хронотопические образы дома, плетня, суда, а также образы, имеющие символический характер, являются главными составляющими ключевого мотива повести – мотива ссоры и способствуют изображению характеров Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича.

Таким образом, в миргородской повести художественную структуру пространственной оппозиции определяет бытовой хронотоп, так как само пространство является, прежде всего, конкретным с символикой условного наименования города. Обрисовывается идиллическая пространственная структура сюжетной линии через бытовое оформление. Однако наполняется пространство места не только характером жилища, но и необыкновенным звуковым пространством (лай многочисленных собак). Диссонансы в миргородском местечке возникают незамедлительно после стычки приятелей. Следовательно, пространство и время взаимосвязи играют ключевую роль в характеристике литературных героев данной повести. Также хронотопически сформулирована размолвка приятелей с модификацией пространственной оппозиции.

Символика взаимоотношения в этой повести обнаруживается посредством пространственной характеристики, наполняющей предметы: дом, хлев, забор. Сюжетное время бытового хронотопа представляется цикличностью и точечностью. Однако признак времени устанавливается первопричиной разрыва дружественных отношений, а сама размолвка является пространственным последствием. Так, происходит потеря пространственной целостности, единства традиционного мироустройства.

Гоголь осмеивает непристойность миргородских жителей, открывая малосодержательность и убожество литературных героев. Писатель демонстрирует нам всю незначительность и подлость действий и помыслов ключевых персонажей – победить тяжбу в суде. Конфликт оформляется как

противостояние «личных» пространств, персонифицированных домами Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича.

Выводы по главе

В разных произведениях цикла «Миргород» конструируются разные типы универсальной и семантически многогранно оппозиции *своего* и *чужого*. Пространство *Своего* персонифицируется в образе дома, у которого в зависимости от его семантического наполнения оформляются определенные контрагенты. Образ дома предстает в нескольких вариантах: как некая «полнота» жизни, ощущаемая ее носителями; как этническая идентификация персонажей; как сила веры, противостоящая темному и демоническому началу; как персонификация тождества дома и его хозяина. Образ дома в целом содержит в себе конкретно-ощутимую выразительность, создает представление о конкретно-историческом и национально-историческом бытии человека. Мотив Дома, включая в себя хронотопические значения, связывается с внутренним миром героя и читателя, с категорией памяти, а также с тем пространством, которое образуется в сфере «невысказанного», и которое соотносится с поиском идеальных начал и гармонического мироустройства.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В художественном тексте творчества Гоголя проявляется отражение всех существенных свойств пространства как объективной бытийной категории. Репрезентация пространства в каждой повести «Миргорода» имеет свою уникальность воображаемого мира. Пространство Миргорода – это индивидуальная смоделированная система миропонимания автора, выражение его пространственных представлений о структуре событий и личности. В Миргороде присутствует замкнутость пространства, которое ограничено лишь определенным субъектом (телом личности) или же одним совершенным местом действия, и в то же время его открытость, переходы из одного в другое пространство. Многие события и происшествия в гоголевских повестях предстают как постоянно повторяющиеся, циклические оппозиционные структуры. Всё бытовое, рутинное, мелочное, неважное в обыденной жизни (или с точки зрения читателя) является подчас самым существенным в жизни. Главные герои повестей «Миргорода» частично раздваивались между собственным естеством и природой. В художественной картине Гоголя образования пошлости является одним из главных факторов понимания внутреннего пространства дома через самого персонажа и его черту характера как тонкости соединения морально-нравственного и общефилософского фактора в изображении быта и жилища в целом.

Раздробленности поэтического пространственного мира «Миргорода», этому мнимому мистическому пространству противопоставляется мир простого существования, мир ограниченного, но определенного пространства. Пространство обычное, бытовое, ограниченное воспринимается в данной оппозиции как вполне естественное и желанное.

Значительное место в пространственно-временной поэтике повестей занимает движение (хронотоп дороги). Иерархия пространства образует некую модель мира, а само пространство – это своеобразная реальность,

насквозь организованная, обладающая своим внутренним содержанием, упорядоченностью и строением.

География пространственной оппозиции раскрывается в Миргороде как деревенская и природная среда, это плоскостное линейное пространство, в котором осуществляется жесткость, закреплённость, подвижность, направленность и ненаправленность, горизонтальная ограниченность и открытость, близость и дальность. Ключевая оппозиция пространства откликается во внутренне ограниченном пространстве – дом, комната, церковь. Семантика пространства раскрывается в определенном месте, которое имеет зафиксированные границы, иными словами, пространство наблюдаемое. Нереальность обыденного сознания многообразными существами и событиями раскрывает фактор фантастического пространства, которое приобретает горизонтальную и вертикальную линейную организацию, иными словами, чуждое для человеческого существование пространство.

Однако присутствует в Миргородской жизни и обратное пространство – социальное пространство субъекта-деятеля и субъекта преобразователя. Это освоенное человеком место действия, где ключевым аспектом течения является непосредственно сознательная жизнь, делаются события, располагающие социально-общественной обусловленности. Художественное пространство дома – это континуум, в котором размещаются персонажи и совершается действие. Даже когда обнажается его функция моделирования внепространственных отношений, художественное пространство обязательно сохраняет представление о своей физической природе. Посредством понимания поэтики дома человек обретает важнейшие сведения о природно-космической и социальной организации реальности. Он прочитывает их визуально из символических зашифрованных кодов, определяющих видимую организацию домашнего пространства. Гоголевская пространственность выходит за поставленные ограничения определенного описания и создает позицию всемирности, общечеловечности. Гоголь раскрывает национальные

особенности, чтобы рассмотреть общемировые закономерности развития человечества.

Исследование художественного пространства сборника «Миргород» дает возможность не только определить специфику пространственных структур каждой повести, входящей в их состав, и проследить эволюцию пространственных отношений внутри каждого цикла, но и позволяет увидеть эволюцию пространственных представлений Гоголя, а также определенные закономерности гоголевского мироощущения, выразившиеся через важнейший аспект его художественного мира – художественное пространство.

Гоголем создана чрезвычайно сложная картина жизни. Основу ее составляет идея универсализма, представление о жизни как о гармоническом «согласном сочетании» различных элементов. В этом убеждает анализ именно пространственной организации сборника. Универсализм проявляется прежде всего в синтезе природного и человеческого, материального и духовного. Одним из составляющих элементов художественного мира Гоголя является природа. Она предстает как «живой», одухотворенный, могучий организм, полный сил и творческих возможностей. В основе изображения природы у Гоголя лежит идея полноты, величия и целостности жизни. Природа преодолевает противопоставление «материя – дух», «конечное – бесконечное». Природа, ее явления есть материальное, конкретное, конечное, но природа одухотворяется и таким образом обретает достоинство божественного, бесконечного мира. Происходит слияние, синтез того и другого, и в результате этого слияния природа становится пространством бесконечного. Человек не страшится, не пугается пространства природы, он свободно перемещается в пространство природы и обратно. Гоголь мыслит прекрасное в единстве человеческого и природного. Красота человека естественно и гармонично сливается с красотой природы. Этот идеал жизни будет характерен для всего творчества писателя. Гоголевские герои прекрасно чувствуют себя и в пространстве природы, и в

пространстве «социума», оба они для них родны, естественны. Говоря о гоголевском «социуме», следует иметь в виду его специфическую природу: пространство «социума» довольно условно и представляет из себя некое особое универсальное сообщество людей. Это не конкретно-историческое национальное пространство Малороссии, несмотря на ярко выраженный украинский колорит, а скорее так называемое «родовое» сообщество, реализации оппозиции «конечное – бесконечное», ибо жизнь одного конкретного человека есть «конечное», имеющее завершение, но жизнь «рода», «народа» – бесконечна. Само определение «социум» условно, так как оно лишено социальной окраски, а также потому, что в пространство людей органичным образом входит и пространство природы.

Исследование пространства показывает, что разные типы пространства в сборнике существуют в нерасторжимом единстве друг от друга, между ними довольно сложно провести какую-либо границу. Так, например, пространства фантастическое и реальное, во-первых, довольно похожи внешне друг на друга, во-вторых, они настолько тесно переплетены, что одно может не только существовать внутри другого, но и рождаться из другого. Один и тот же предмет может существовать одновременно в двух мирах, или жить разной жизнью в пространстве реальном и в пространстве фантастическом. Невозможность четко разграничить пространство реальное и фантастическое обуславливается их природным сходством. В сборнике, как показывает проведенный нами анализ, нет собственно оппозиционных, дисгармоничных отношений между разными типами пространства. Мир «Миргорода» выступает в многообразных пространственных формах, в многообразных своих ипостасях, которые не противоречат одна другой, разные пространства в художественном мире данного цикла не вступают в конфликтные отношения друг с другом. Пространство цикла основано на принципе совмещения различных аспектов, различных явлений, которые прекрасно в нем уживаются в единстве и гармонии. Все типы пространства находятся в тончайших соотношениях, существуют в едином

художественном мире в согласии. Пространственные оппозиции не претерпевают изменения на протяжении всего цикла, оставаясь практически неизменными во всех его повестях, что позволяет анализировать их, давать им характеристику в целом, для всего сборника.

Художественный мир «Миргорода» имеет совершенно особые законы развития. По сравнению с другими произведениями Гоголя пространственная оппозиция «конечное – бесконечное» не является актуальной, определяющей. В художественном мире «Миргорода» важную роль играет пространственная оппозиция «внутреннее – внешнее». В «Миргороде» внутреннее пространство получает свою специфику, выражается непосредственно во внешнем пространстве более явно, получает локализацию в художественном мире каждой повести.

В «Миргороде» внутреннее пространство, как и внешнее, из повести в повесть видоизменяется, совершая определенную эволюцию, что является отличительной особенностью данного сборника. В первой повести цикла внутреннее пространство – это пространство старосветских помещиков, идиллический мир, наделенный всеми атрибутами «земного рая». Внешнее пространство при этом не лишено духовности, непреложных общечеловеческих ценностей, и поэтому как внешнее, так и внутреннее пространство имеют в «Старосветских помещиках» для автора определенную ценность, привлекательность. Это максимально воплощенная жизнь, взаимопроникновение двух жизненных пространств в их предельной сращенности и жизнеобеспечивающей взаимопроникновенности.

В «Повести о том...» происходят существенные изменения в характере внешнего и внутреннего пространств. Исследование пространственных структур цикла показывает, что, несмотря на огромное количество разграниченных, обособленных мелких пространств в «Повести о том...» нет того внутреннего пространства, связанного с морально-этическими идеалами автора, которое характеризовало мир старосветских помещиков. Внешний мир как бы абсолютно поглотил собою внутреннее пространство, процесс

уничтожения внутреннего мира внешним, начатый в первой повести сборника, получает здесь свое логическое завершение. Вместе с тем и внешнее пространство из «большого света» в этой повести превращается в ограниченное, окостенелое, изменяется в сторону прозаичности, локализации. Внешнее пространство в «Миргороде», постепенно сужаясь, ограничиваясь из повести к повести, окончательно теряет способность к раздвижению. В этом смысле знаменитая миргородская лужа в «Повести о том» символически характеризует реальное внешнее пространство. Описание лужи дано в восторженных тонах, но вместе с тем совершенно очевидна ироническая тональность рассказа. Знаменательная лужа каждый год разливается на площади Миргорода в замкнутых рамках, являя собой «украшение» «чудного города Миргорода». «Красоте» миргородской лужи дивятся только «дома и домики, которые издали можно принять за копны сена». Лужа в «Повести о том...» – это миргородское «водное пространство», лужа не только имеет определенное, строго закрепленное за ней местоположение, но и является пространством, подчеркнуто ограниченным домами, рамками площади.

Характерное для многих произведений Гоголя и имеющее огромное значение для всей его художественной картины мира фантастическое пространство из пространства «Миргорода» постепенно практически исчезает. Если же оно все же являет себя в какой-либо повести «Миргорода», то оно или приобретает враждебный характер по отношению к человеку, или оно «переходит в стиль», по наблюдению Ю.В. Манна, и в реальном мире остаются некие его следы, приметы, «фантастические импульсы» («Старосветские помещики», «Повесть о том...»).

Практически утрачивается в пространстве «Миргорода» и пространственная оппозиция «замкнутый – разомкнутый». Она превращается в ограниченный, «замкнутый» мир. Даже в «Тарасе Бульбе», повести, обладающей наиболее широким пространством, самым

«безграничным», границы все-таки существуют, а «замкнутый – разомкнутый» превращается в «свое – чужое».

В остальных повестях цикла границы миров также четко определяют жизненное пространство каждого из героев. Нарушение, падение пространственной границы приводит к гибели героев и в «Старосветских помещиках», и в «Вие». В «Повести о том...» каждый герой еще более строго ограждает свое пространство, защищая свою территорию от посягательств. Главной приметой, характеризующей Миргород, становятся заборы и плетни.

Пространственная оппозиция «конечное – бесконечное» также имеет свою специфику в каждой из повестей. В «Миргороде» происходит разграничение понятий «конечного» и «бесконечного». Каждое из них закрепляется за определенным пространством и в рамках одного пространства практически не совмещается.

Образ дома, вбирающий в себя перечисленные оппозиции и представленный различными моделями (жизненной полноты, родовой идентификацией, силой веры и личной собственности), несмотря на пространственную конкретику, позволяет выйти за рамки конкретно описываемого «места» и становится воплощением общечеловеческого приюта, убежища. Обращаясь к «украинской» теме, Гоголь через национальные особенности рассматривает общемировые закономерности развития человечества. Цикл «Миргород» демонстрирует стремление Гоголя к абсолютному и универсальному, выраженному через конкретное; обнаруживает характерный подход писателя к жизненному материалу и в этой связи чрезвычайно важен для понимания художественного стиля Гоголя.

Список литературы

1. Гоголь в воспоминаниях современников [Текст] / [Ред., предисл, с. 5-39, и коммент.С. Машинского] – Москва:Гослитиздат, 1952 – 719 с.
2. Гоголь, Н. В. Сочинения: в 2-х т.: Художественная литература / Николай Васильевич Гоголь – Москва: Гослитиздат, 1962. - Т. 1.: 607 с.; Т. 2.: 624 с.
3. Гоголь, Н.В. Материалы и исследования. Т. 2 / Под ред. В.В. Гиппиуса / Н.В. Гоголь – Москва-Ленинград: Акад. Наук, 1936 – 627 с.
4. Гоголь, Н.В. Полн. собр. соч.: В 14т. / Н.В. Гоголь – Москва: Изд-во АН СССР, 1937-1952.
5. Гоголь, Н.В. Собр. соч.: В 7т. / Н.В. Гоголь – Москва: художественная литература, 1976-1979. – 429 с.
6. Гоголь, Н.В. Авторская исповедь / Н.В. Гоголь; - Всероссийский фонд культуры. Псковское отделение, 1990. – 125 с.
7. Гоголь, Н.В. Тарас Бульба: повести / Н.В. Гоголь; – Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. – 352 с.
8. Агаева, И.И. Нравственно-религиозный идеал Н.В. Гоголя в контексте русской литературы первой половины 19 века.: автореферат диссертация ВАК РФ, доктор филологических наук: 10.01.01 / И.И. Агаева - Баку, 1998 – 272 с.
9. Айхенвальд, Ю.И.Силуэты русских писателей. / Ю.И. Айхенвальд – Москва: Республика, 1994 – 589 с.
10. Аксаков, С.Т. История моего знакомства с Гоголем. / С.Т. Аксаков – Москва: Издательство Академия наук СССР, 1960 – 254 с.
11. Алдолина, Н.Б. Полемика о пушкинском и гоголевском направлениях в русской литературе.: автореф. дисс. канд. филол. Наук: 10.01.01. Горьк.гос. ун-т им. Н. И. Лобачевского/ Н.Б. Алдолина – Горький, 1988. – 19 с.

12. Анненкова, Е.И. Гоголь и литературно-общественное движение конца 30-х- начала 40-х годов 19 века.: учеб. пособие / Е.И. Анненкова – Ленинград: ЛГПИ, 1988. – 79 с.
13. Анненкова Е.И. Повесть «Тарас Бульба» в контексте творчества Н.В. Гоголя // Анализ художественного произведения: кн. для учителя; под редакцией М.Л.Семановой / Е.И. Анненкова – Москва: Прометей, 1987 – 74 с.
14. Антошук, Л.К. Концепция и поэтика безумия в русской литературе и культуре 20-30-х г. 19 века.: автореф. канд. филол. наук: 10.01.01 / Л.К. Антошук - Томск, 1996. – 18 с.
15. Барабаш, Ю.Я. Почва и судьба: Гоголь и украинская литература: у истоков / Ю.Я. Барабаш – Москва: Специализир. изд.-торговое предприятие "Наследие", 1995. – 222 с.
16. Барабаш, Ю.Я. Мастер и Гений (о Гоголе и Набокове) / Ю.Я. Барабаш – Москва: ООО "Издательский дом КДУ", 1989 – 194 с.
17. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет /М.М. Бахтин - Москва: Художественная литература, 1975 – 406 с.
18. Белый, А. Гоголь. Символизм как миропонимание / А.И. Белый – Москва: Республика, 1994 – 525 с.
19. Белый, А. Мастерство Гоголя / А. Белый – Москва: ОГИЗ; Ленинград: Гос. изд-во худож. лит, 1936. – 324 с.
20. Библер, В.С. Диалог и культура. М.М. Бахтин или поэтика культуры / В.С. Библер – Москва: Прогресс :Гнозис, 1991 – 166 с.
21. Бонецкая, Н.К. Образ автора в системе художественного произведения (К вопросу об эстетической природе образа автора. На материале творчества Н.В. Гоголя, Н.С. Лескова и М.А. Булгакова): автореф. дисс. канд. филол. наук: 10.01.08 / Н.К. Бонецкая- Москва, 1986. – 203 с.

22. Бочаров, С.Г. О стиле Гоголя // Теория литературных стилей. Типология стилового развития нового времени / С.Г. Бочаров – Москва: Наука, 1976. – 503 с.
23. Бражникова, И.Н. Мифопоэтический аспект литературного произведения: автореф. дисс. канд. филол. наук: 10.01.08 / И.Н. Бражникова - Москва, 1997. – 22 с.
24. Вайскопф, М. Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст / М. Вайскопф– Москва: ТОО "Радикс", 1993. – 588 с.
25. Вересаев, В.В. Гоголь в жизни / В.В. Вересаев – Харьков: Прапор, 1990. – 678 с.
26. Виноградов, В.В. Этюды о стиле Гоголя // Виноградов, В.В. Поэтика русской литературы / В.В. Виноградов - Ленинград : Академия, 1926. – 227 с.
27. Виролайнен, М.Н. «Миргород» Н.В. Гоголя (проблемы стиля): диссертация кандидата филологических наук: 10.01.01. / М.Н. Виролайнен - Ленинград, 1980. – 200 с.
28. Воропаев, В.А. Гоголь в последнее десятилетие его жизни: новые аспекты биографии и творчества: автореф. дисс. докт. филол. наук: 10.01.01 / В.А. Воропаев - Москва, 1997. – 445 с.
29. Воропаев, В.А. Духом схимник сокрушенный.: Жизнь и творчество Н.В. Гоголя в свете Православия / В.А. Воропаев – Москва: Моск. рабочий, 1994. – 159 с.
30. Воропаев, В.А. Традиции русского народного творчества в поэтике «Мертвых душ» Н.В. Гоголя: автореф. дисс. канд. филол. наук: 10.01.01 / В.А. Воропаев - Москва, 1985. – 217 с.
31. Воропаев, В.А. Три этюда о Гоголе (Из архивных разысканий) // Гоголь: История и современность / В.А. Воропаев – Москва: Советская Россия, 1985. – 434 с.
32. Гачев, Г. Д. Русская дума: Портреты русских мыслителей / Г.Д. Гачев - Москва: Новости, 1991. – 267 с.

33. Гинзбург, Л.Я. Литература в поисках реальности / Л.Я. Гинзбург – Ленинград: Советский писатель, Ленинградскоеотд-ние, 1987. – 397 с.
34. Гинзбург, Л.Я. О психологической прозе / Л.Я. Гинзбург – Ленинград: Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1977. – 443 с.
35. Гиппиус, В. Творческий путь Гоголя // Гиппиус В. От Пушкина до Блока / В. Гиппиус - Москва, - Ленинград: Наука. [Ленингр. отд-ние], 1966. – 347 с.
36. Гиппиус, В.В. Гоголь: Мысли / В.В. Гиппиус – Ленинград: Мысль, 1924 – 237 с.
37. Гольденберг, А.К. «Мертвые души» Н.В. Гоголя и традиции народной культуры / А.К. Гольденберг– Волгоград: ВГПИ, 1991. – 71 с.
38. Гончаров, С.А. Жанровая структура «Мертвых душ» Н.В. Гоголя и традиции русской прозы: автореф. дисс. канд. филол. наук: 10.01.01 / С.А. Гончаров - Ленинград, 1985. – 289 с.
39. Гончаров, С.А. Творчество Н.В. Гоголя и традиции религиозно-учительской культуры: автореф. докт. филол. наук: 10.01.01 / С.А. Гончаров – Санкт-Петербург, 1998. – 43 с.
40. Грамзина, Т.А. «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Вий» (к проблеме фантастического в творчестве Гоголя): диссертация ... кандидата филологических наук : 10.00.00 / Т.А. Грамзина - Волгоград, 1972. – 320 с.
41. Грудинина, И. Два русских гения: Гоголь и Иванов / И. Грудинина – Нева, 1984 – 175 с.
42. Гуковский, Г.А. Реализм Гоголя / Г.А. Гуковский– Москва – Ленинград: Гослитиздат. [Ленингр. отд-ние], 1959. – 531 с.
43. Гуминский, В.М. «Тарас Бульба» в «Миргороде» и «Арабесках» // Гоголь: история и современность / В.М. Гуминский– Москва: Советская Россия, 1985. – 258 с.
44. Дмитриев, А.С. Проблемы йенского романтизма / А.С. Дмитриев – Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1975. – 264 с.

45. Дмитриева, Е. Е. Крым как мифологическое и геополитическое пространство у Гоголя // Крымский текст в русской культуре: материалы Междунар. науч. конф. Санкт-Петербург: Пушкинский дом, 2008. С. 99-111
46. Докусов, А.М. «Миргород» Н.В. Гоголя / А.М. Докусов – Ленинград: Ленингр. гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена, 1971. – 176 с.
47. Достоевский, Ф. М. Полное собрание сочинений и писем: в 30-ти т. (33-х кн.) / Ф.М. Достоевский - Ленинград: Наука. Ленингр. отд-ние, 1972-1990. Т. 25.: 465 с.
48. Дуалистичность художественного пространства в «Вие» Н. В. Гоголя // Вестник Тверского государственного университета. № 29 (89). 2008. Серия «Филология». Выпуск 15. С. С. 61–68.
49. Елистратова, А.А. Гоголь и проблемы западноевропейского романа / А.А. Елистратова – Москва: Наука, 1972. – 303 с.
50. Еремина, Л.И. О языке художественной прозы Гоголя / Л.И. Еремина – Москва: Наука, 1987 – 176 с.
51. Есаулов, И.А. Спектр адекватности в истолковании литературного произведения («Миргород» Н.В. Гоголя) / И.А. Есаулов – Москва: РГГУ, 1977 – 102 с.
52. Жабицкая, Л.Г. Восприятие художественной литературы и личность / Л.Г. Жабицкая – Кишинев: Штиинца, 1974 – 132 с.
53. Жолковский, А.К. Перечитывая избранные описки Гоголя // Жолковский, А.К. Блуждающие сны / А.К. Жолковский – Москва: Наука : Изд. фирма "Вост. лит.", 1994 – 87-426 с.
54. Заболоцкий, П.А. Н.В. Гоголь в русской литературе / П.А. Заболоцкий – Киев: Тип. С. В. Кульженко, 1902 – 104 с.
55. Иваницкий, А.И. Текст и прототекст в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Н.В. Гоголя / А.И. Иваницкий: вестник МГУ, сер. 10. Журналистика – Москва: вестник МГУ, 1992 – 24-37 с.

56. Карандашова, Ольга Святославовна. Художественное пространство "украинских" сборников Н. В. Гоголя ("Вечера на хуторе близ Диканьки", "Миргород"): учебное пособие по спецкурсу/О.С. Карандашова; Федеральное агентство по образованию, Гос. образовательное учреждение высш. проф. образования Тверской гос. ун-т (ГОУВПО ТвГУ). - Тверь : Научная кн., 2005. - 115 с.
57. Карасев, Л.В. Гоголь и онтологический вопрос. Вопросы философии / Л.В. Карасев – Москва: Наука, 1993 – 321 с.
58. Качурин, М.Г., Шнеерсон, М.А. Изучение языка писателя: Пушкин, Лермонтов, Гоголь / М.Г. Качурин, М.А. Шнеерсон – Москва: Уч. пед. гиз, 1961 – 303 с.
59. Кривонос, В.Ш. Проблема читателя в творчестве Гоголя / В.Ш. Кривонос – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1981 – 167 с.
60. Лотман, Ю.М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Избр. ст. в 3-х т. / Ю.М. Лотман – Таллинн: Александра, 1992. Т.3 – 479 с.
61. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман – Москва: Искусство, 1970. – 385 с.
62. Манн, Ю.В. Поэтика Гоголя / Ю.В. Манн – Москва: Худож. лит, 1988. – 412 с.
63. Манн, Ю.В. Реализм Гоголя и проблемы гротеска: автореф. дисс. докт. филол. наук / Ю.В. Манн - Ленинград, 1972. – 583 с.
64. Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. М., 1990.
65. Мережковский, Д.С. Гоголь: Творчество, жизнь и религия / Д.С. Мережковский - Полн, собр. соч.; Санкт-Петербург.-Москва: Пантеон, 1909. Т.10. – 231 с.
66. Мережковский, Д.С. Гоголь и черт / Д.С. Мережковский - Исследование: В 2ч.; Москва,- Ленинград: Скорпион, 1934. – 218 с.
67. Машинский, С.И. Художественный мир Гоголя / С.И. Машинский – 2-е издание; Москва: Просвещение, 1979. – 432 с.

68. Новикова, М.А., Шама И.Н. Символика в художественном тексте (На материале «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя и их английский перевод) / М.А. Новикова, И.Н. Шама – Запорожье: СП «Верже», 1996. – 334 с.
69. Пришвин, М.М. О Гоголе / М.М. Пришвин – Москва: Художественная литература, 1984 – 177 с.
70. Розанов, В.В. О писательстве и писателях / В.В. Розанов – Москва: Республика, 1995 – 734 с.
71. Сугай, Л.А. Гоголь в русской критике конца 19 - начала 20 века: автореф. дисс. канд. филол. наук: 10.01.01 - М., 1987. – 246 с.
72. Сумцов, Н.В. Параллели к повести Н.В. Гоголя «Вий» / Н.В. Сумцов – Киевская старина: СП «Верже», 1892, №3. – 476 с.
73. Супронюк, О.К. Н.В. Гоголь и его нежинское литературное окружение: автореф. дисс. канд. филол. наук: 10.01.01 / Ин-т русской литературы. - Ленинград, 1990. – 24 с.
74. Топоров, В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура / В.Н. Топоров – Москва: Наука, 1983. – 227 – 302 с.
75. Хацянов, К.С. Разбор «Тараса Бульбы» / К.С. Хацянов – Санкт-Петербург: Пантеон, 1912 – 87с.
76. Хлебникова, Р.И. Как жил Гоголь и что он писал / Р.И. Хлебникова – Москва: Дешевые издания товарищества И.Д. Сытина [Отд. Н.В. Тулупова], 1902 – 35 с.
77. Художественное пространство героев и автора в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович и Иваном Никифоровичем» Н. В. Гоголя // Эйхенбаумовские чтения–6: материалы юбилейной научной конференции. Вып. 6. Воронеж: ВГПУ, 2007. С. 39–44.
78. Чичерин, А.В. Ритм образа: Стилистические проблемы / А. В. Чичерин – Москва: Сов.писатель, 1973. – 278 с.

79. Чудаков, А.П. Вещь в мире Гоголя // Гоголь: история и современность / А.П. Чудаков – Москва: Современ. писатель, 1985. – 259 – 280 с.