

С.А. Шульц

© Шульц С.А., 2022

Светлой памяти
Сергея Александровича Гончарова

**ГОГОЛЬ – ШЕКСПИР – СЕРВАНТЕС
(О «СРЕДНЕВЕКОВОМ» И «РЕНЕССАНСНОМ»
ПОДТЕКСТЕ ПОВЕСТИ «ВИЯ»)**

Аннотация. Основу художественного смысла «Вия» составляет сложное балансирование между «средневековым» и «ренессансным» подтекстами. С точки зрения «ренессансного» подтекста панночка – не ведьма в буквальном значении, а сюжет «Вия» – любовно-авантюрный и любовно-мистический. Вся фантастика «Вия» героична в том отношении, что она приподнимается над обыденностью, но чаще «героизм» сопровождают inferнальные обертоны, что как раз сталкивает «ренессансный» смысл «Вия» с его «средневековым» смыслом, буквализирующим сюжет давления на героя нечистой силы. Когда Хома всерьез воспринимает «ведьму», он поступает со «средневековой» точки зрения. При этом в качестве своеобразной параллели к своим персонажам Гоголем заданы отдельные ренессансные образы, восходящие в том числе к Шекспиру и Сервантесу. Хома погибает не только от слишком буквального восприятия «дьявольщины». Хому губит зачарованность ведьмой в ее неожиданном для неопита проявлении через «красоту»: Хома под властью эстетическо-артистического начала (т.е. ренессансного контекста), он в какой-то мере становится его носителем.

Ключевые слова: Гоголь; Шекспир; Сервантес; Средневековье; Ренессанс; дьявольщина; смех.

Получено: 01.09.2022

Принято к печати: 26.09.2022

Информация об авторе: Шульц Сергей Анатольевич, доктор филологических наук, независимый исследователь (Ростов-на-Дону).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3429-6714>

E-mail: s_shulz@mail.ru

Для цитирования: Шульц С.А. Гоголь – Шекспир – Сервантес (о «средневековом» и «ренессансном» подтексте повести «Вий») // Литературоведческий журнал. 2022. № 4(58). С. 81–112.

DOI: 10.31249/litzhur/2022.58.05

Sergei A. Shul'ts

© Shul'ts S.A., 2022

Blessed memory of Sergei A. Goncharov

GOGOL' – SHEAKSPEARE – CERVANTES (ON "MEDIEVAL" AND "RENAISSANCE" SUB-TEXT IN "VII")

Abstract. The basis of the artistic meaning of "Vii" is a complex balancing act between "medieval" and "renaissance" overtones. From the point of view of the "Renaissance" subtext, pannochka is not a witch in the literal sense, but the plot of "Vii" is love-adventurous and love-mystical. All the fiction of "Vii" is heroic in the sense that it rises above the ordinary, but more often "heroism" is accompanied by infernal overtones, which just collides the "Renaissance" meaning of "Vii" with its "medieval" meaning, literalizing the plot of pressure on the hero of evil spirits. When Khoma takes the "witch" seriously, he is acting from a "medieval" point of view. At the same time, as a kind of parallel to his characters, Gogol' set certain Renaissance images, dating back, among other things, to Shakespeare and Cervantes. Khoma dies not only from a too literal perception of "devilry". Khoma is ruined by the fascination with the witch in her manifestation through "beauty", which is unexpected for the neophyte: Khoma, under the rule of the aesthetic-artistic principle (i.e., the Renaissance context), he to some extent becomes its bearer.

Keywords: Gogol'; Shakespeare; Cervantes; Middle Ages; Renaissance; devilry; laughter.

Received: 01.09.2022

Accepted: 26.09.2022

Information about the author: *Sergei A. Shul'ts*, DSc in Philology, Independent Researcher (Rostov-on-Don).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3429-6714>

E-mail: s_shulz@mail.ru

For citation: Shul'ts, S.A. "Gogol' – Sheakspeare – Cervantes (on "Medieval" and "Renaissance" Sub-text in "Vii". *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 4(58), 2022, pp. 81–112. DOI: 10.31249/litzhur/2022.58.05

Общеизвестно, что с эпохи Ренессанса, а более всего с творчества Шекспира и Сервантеса начинается «современный человек» – как тот, кто действует исходя не из внешнего авторитета, а на основе собственных представлений [22, с. 99–108]. Ренессанс пересматривал средневековые однозначности в отношении ко всем явлениям, его смысл – «совлечение форм, отказ от предвзятостей» [4, с. 319]; хотя жесткое противопоставление Ренессанса Средневековью неправомерно [28]¹. Кроме того, по точному замечанию В. Дильтея, в эпоху Шекспира и Сервантеса (в XVI – начале XVII в.) искусство и поэзия становятся «высшим выражением восприятия жизни» [16, с. 328]. К подобному же статусу «высшего выражения восприятия жизни» стремился романтизм – колыбель гоголевского творчества.

Историческая и типологическая родственность эпох Шекспира, Сервантеса и Гоголя заключается также в том, что это эпохи, продолжающие друг друга в аспекте внимания к внутреннему миру личности². В. Дильтей отметил, что ренессансное искусство восприняло от христианской мистики внимание к внутренней жизни индивида, секуляризовав при этом принципы анализа души [16, с. 315]. Гоголевское творчество отмечено сходным вниманием к процессам душевной жизни (отсюда культ художника в качестве высшего выражения личности), однако многими своими гранями Гоголь оставался вне секуляризации. Подобная двойственность в отношении к проблеме души – и в рамках секуляризации, но и вне ее – налицо, например, в повести «Вий», где фигурирует герой-

¹ И вообще взгляд на Ренессанс как на некое простое отрицание Средневековья давно устарел, подробнее об этом см.: [11].

² Кроме того, это эпохи переходные. Как переходная эпоха (совмещающая начала старого, средневекового, и нового) Ренессанс рассмотрен в работе: [3]. Что касается эпохи романтизма / постромантизма (гоголевской эпохи), то она переходна по отношению к реализму как к сменяющему романтическую идеалистическую «мечтательность» несколько более «трезвым» мировосприятием, см.: [12]. (См. также другие работы «трилогии» Гуковского.)

школяр и где христианские мотивы совмещены с мотивами довольно обмирщенными.

К ренессансной топике обращают уже киевские сцены «Вия», особенно начальные эпизоды беспечной жизни школяров (бурсаков). В частности, описание шествия грамматиков, риторов, философов и богословов отсылает к аналогичному шествию «дураков» из ренессансной «Похвалы Глупости» Эразма Роттердамского. В «Вие» почти буквально совпадает с Эразмом перечисление школярских статусов шествующих и их основных поступков. Поэтому нельзя согласиться с О.А. Кравченко, увидевшей в зачине «Вия» некий однозначно-серьезный «импульс святости, благочестия, начала городской жизни как благословляемой свыше» [25, с. 122]. Ведь гоголевское описание исполнено юмора, иронии: оно, конечно, не против «благочестия», но оно вовсе не превращает его в некую жесткую догму.

Для Гоголя принципиальна оппозиция архаическое / современное. Архаическое может выступать у писателя в облике почти первобытного единства с природой («Вечера на хуторе близ Диканьки»), но также часто, например, в облике средневекового («Тарас Бульба»)³. Современное так же способно представлять у Гоголя в разных личинах – то в личине рассыпающейся реальности Петербурга, то в облике мнимой действительности Парижа (отрывок «Рим») и т.п.

Не только прошлое способно получать высокие гоголевские оценки, но также современное – например, в письме С.П. Шевыреву от 1 сентября 1843 г. (по н. ст.) по поводу своего отрывка «Рим» Гоголь противопоставил Италию в качестве нации будто бы «отжившей» – современной России [9, т. 12, с. 265].

В «Вие» архаика представлена средневековыми легендами о ведьмах, а «современное» дано в виде напоминающих ренессансные образы карнавалных школяров-бурсаков. При этом в качестве своеобразной параллели к своим персонажам Гоголем заданы отдельные ренессансные образы, восходящие в том числе к Шекспиру и Сервантесу. Заданы в качестве обратного, скры-

³ Гоголевский культ Средневековья (это присуще всем романтикам) общеизвестен.

того предела персонажей «Вия», отчасти иронически, но частично трагически.

«Охота на ведьм», демонология и демономания расцветают на этапе позднего Средневековья [14, с. 362] (хотя в обыденном сознании до сих пор все Средневековье «отдается на откуп» суевериям). А.Я. Гуревич выделяет в поздней средневековой культуре два основных представления о ведьмах: народное и теологическое («ученое»). С «народной» точки зрения в домашней, обиходной магии нет негатива, это только «специфический» способ устроить подручные дела. С точки зрения же теологической всякое ведьмовство – грех, притязание на прерогативы Бога [14, с. 279–375].

Эпизод очерчивания Хомой круга в церкви изображен Гоголем в полном согласии со средневековыми представлениями: «...церемонии против одержимости (т.е. «теологические» церемонии. – С. III.) стали сближаться с магическими ритуалами (т.е. с «народно-магическими» подходами. – С. III.): на полу церкви близ алтаря рисовали мелом круг или фигуру, внутри которой помещали больного (т.е. того, из кого изгоняют бесов. – С. III.), связанного по рукам и ногам. Магическая фигура должна была предохранить экзорциста от посягательств и помех, чинимых бесами; произносились заклинания, которые связывали нечистого» [14, с. 302]. Вместе с тем в средневековых источниках описано много случаев, когда круг возле себя очерчивает уже нечистая сила.

Центром протекания основных событий в эпоху Средневековья была деревня: «...здесь, в приходе, преимущественно деревенском, была плодородная почва для ритуалов, магических формул и заклятий, которые на протяжении всего Средневековья вызывали недоумение, сожаление и осуждение мыслящих церковных деятелей. <...> Но это значит, что наряду с официальным, книжным христианством <...> в средневековой <...> Европе существовало еще и “другое христианство” – <...> вера и религиозная практика масс населения» [14, с. 307].

Однако столь резко противопоставлять «ученое» и «народное» в целостной средневековой культуре, как предложено А.Я. Гуревичем, не вполне правомерно. К тому же «книжное» («ученое») вовсе не равно официальному. Однако же схождение, переплетение в общем средневековом хронотопе «книжного» (не обязательно совпадающего с официальным) и «народного» – очевидный факт.

В «Вие» деревня (хутор) – арена основного действия. Хома приходит из города (из киевской бурсы). Для понимания смысла «Вия» необходим учет его историософского фона. Подразумеваем здесь и изображенный исторический период, и общее типологическое измерение (в русле типа культуры – например, закрытого / открытого; придерживающегося традиций / открытого новому и т.п.). Отсюда слова «Средневековье» и «Ренессанс» используются в статье также в «метафорическом» значении, что вполне в традиции М.М. Бахтина.

В феноменах средневеково-ренессансной эпохи иногда трудно отделить элементы собственно средневековые от элементов собственно ренессансных: так, М.М. Бахтин в своей концепции «народной смеховой культуры» объединил два этих этапа. «Лобового» столкновения названных контекстов в произведении Гоголя, безусловно, нет. Основу художественного смысла «Вия» составляет сложное балансирование между двумя названными контекстами и, соответственно, истолкованиями. В силу гоголевской иронии перед нами игровой диалог «средневекового» и «ренессансного» контекстов / подтекстов, сцепленных с ними интертекстов и культурных «кодов».

Ренессансным и игровым выступает итоговое «резюме» бывшего товарища Хома Тиберия Горобца: «А я знаю, почему пропал он: оттого, что побоялся. А если бы не боялся, то бы ведьма ничего не могла с ним сделать. Нужно только перекрестившись плюнуть на самый хвост ей, то и ничего не будет. Я знаю уже все это. Ведь у нас в Киеве все бабы, которые сидят на базаре, – все ведьмы» [9, т. 2, с. 450].

Ю.В. Манн по поводу данной цитаты указывает: «Есть в реплике Горобца что-то от юмора висельника. Во всяком случае, после разыгравшейся трагедии предложенный Горобцом способ овладения ведьмой кажется не менее проблематичным, чем получение Акакием Акакиевичем новой шинели» [30, с. 29]⁴. Однако «юмор висельника» – из наиболее изошренных, карнавализованных видов юмора, поэтому его нельзя игнорировать. Оценка «все бабы, которые сидят на базаре, – все ведьмы» целиком демистифицирует сюжетную ситуацию повести. Замечание же И.А. Есаулова

⁴ Сходное мнение о минимальной роли страха в «Вие» см.: [24, с. 165].

о том, что реплика Горобця принадлежит лишь персонажу [18, с. 60–61], не снижает ее вес: ведь главное зависит от целостного группирования автором различных высказываний в тексте. Судя по финальному месту в тексте, высказывание Горобця претендует на итоговый вывод.

Резюме Горобця сопрягает «ренессансный» подтекст «Вия» со «средневековым» его подтекстом. У Гоголя соседствуют смех (высокий) и страх (высокий). В поэзии Ф. Вийона, считающегося последним поэтом Средневековья, наметившим движение к Ренессансу, страх соседствует со смехом, но также задан путь от «средневекового» страха к «ренессансному» исцеляющему смеху, так две эти категории сплетаются в замысловатом единстве – все это актуально для «Вия» [51]⁵.

С точки зрения позднего Средневековья (а в обыденном восприятии – Средневековья вообще) ведьма и вся дьявольщина в повести *буквальны*. По мнению Р. Жирара, развенчивающего механизм образования и функционирования распространенных в Средневековье различных «гонительных» текстов, «Утверждать существование бесов – значит, прежде всего, признавать, что между людьми действует некая сила желания и ненависти, зависти и ревности, намного более коварная и хитрая в своих действиях, более парадоксальная в своих изворотах и метаморфозах, более сложная в своих последствиях и по своему принципу более простая <...> чем все, что с тех пор смогли придумать люди, пытавшиеся объяснить это же человеческое поведение без сверхъестественного вмешательства» [21, с. 308; 20].

Жирар подразумевает в том числе позднесредневековые процессы против ведьм, ситуацию «охоты на ведьм». Здесь уместно привести наблюдение К. Гинзбурга: во время одного из процессов над ведьмой в 1519 г. инквизитор произносил фразы, заранее подогнанные под ожидаемое ответное признание обвиняемой в «колдовстве»; речь обвинителя содержала штампы уже готовой оценки якобы реального колдовства, моделируя готовый ответ «ведьмы» [8, с. 19–50].

⁵ А.Я. Гуревич считал соседство «смеха» и «страха» характерной чертой Средневековья: [13].

Жирар подчеркивает в Средневековье одну из его сторон для построения своей философско-антропологической концепции преодоления демонизации Другого, если Другой рассмотрен в качестве непримиримого оппонента, подлежащего «расправе».

Согласно Жирару, необходим «перевод» с демонологического языка: «Чтобы превратить эту демонологию в подлинное знание, нужно пойти по пути, указанному Евангелиями, и завершить тот перевод с демонологического языка на язык миметизма, который они сами и начали» [21, с. 309]. «Миметический» язык – символичен, он одной силой своего семантического описания (называния, интерпретации – отметим существенные элементы герменевтики у Жирара) устраняет «дьявольское», подобно тому, как Иисус, согласно Евангелиям, изгнал бесов из одержимого. Ведь уже язык описания конституирует, определяет свой предмет.

Согласно Жирару, «Смерть Христа не истребляет зло, но она сильнее всего свидетельствует о нем, делая его очевидным»; поздний Жирар оправдывает только возможность принесения в жертву себя – подобно поступку Христа [43]. На полтора столетия ранее Жирара Гоголь также подверг сомнению идею о допустимости показа зла, подразумевая собственное искусство, обращающее исключительное внимание к проявлениям злонравия: см. особенно авторские рассуждения в «Портрете» второй редакции, «Выбранные места из переписки с друзьями», «Авторскую исповедь».

Согласно Жирару, итогом «перевода» с демонологического языка должно стать «изгнание... самого изгнания, т.е. главной пружины этого мира, речь о том, чтобы навсегда покончить с бесами и бесовством» [21, с. 291]. Среди истоков императива «навсегда покончить с бесами» (т.е. стремления к отказу в демонизации врагов) – эпоха Ренессанса.

Довольно отчетливо выразил различие в оценках концепта infernalного в средневековый период и в период Ренессанса Дж. Чосер, автор «Кентерберийских рассказов», фигура переходная между двумя названными историческими периодами:

Монахи-сборщики повсюду рыщут <...>
Вот оттого и фей у нас не стало,
И где они справляли хоровод,
Теперь там сборщик поутру идет <...>

Теперь и женщины с приходом тьмы
Без страха ночью по дорогам ходят:
Не инкубы – монахи в рощах бродят... [45, с. 305]

Инкуб – сексуальное воплощение демонического существа, но, по ироническому наблюдению Чосера, в современную ему эпоху инкуб уже «заменен» монахами как сборщиками налогов и пошлин.

Н. Макиавелли в своих фривольных «Карнавальных песнях» заметил:

К тому же кто воочью видел беса,
Не придает ему большого веса [29, с. 628], –

иначе говоря, инфернальности не следует бояться: при зримом контакте та оказывается не заслуживающей внимания фикцией. Это близко финальному выводу о «ведьмах» Тиберия Горобця.

В «Новелле о беседе собак» Сервантеса ведьма так рассказывает о своем участии в ночных шабашах: «Существует мнение, что поездки на эти пиршества происходят лишь в нашем воображении и что дьявол внушает нам образы вещей, о которых мы потом рассказываем как о своих переживаниях; существует также другое мнение, согласно которому мы присутствуем там душой и телом; сама я оба мнения считаю возможными, поскольку никто из нас не знает, когда он бывает там только мысленно, а когда на самом деле» [42, с. 67–68]. Далее ведьма уже с определенностью подчеркивает воображаемый характер шабашей: «...тогда в воображении нашем проносится все то, что нам кажется творящимся наяву»; «...даже самые лучшие из них (шабашей. – С. Ш.) происходят не наяву, а в воображении» [42, с. 70, 71]. Акцентирование воображаемой природы шабашей ближе ренессансному культурному коду.

Зачин, подобный «Вию», могла бы иметь всякая ренессансная любовно-авантюрная новелла в ключе Боккаччо или Мазуччо. Карнавализованная бытовая зарисовка из жизни школяров готовит к последующему неожиданному приключению. Новеллистические элементы – во всех киевских эпизодах гоголевской повести (начиная от «шестивия» школяров до описания лукавого ректора бурсы,

ждущего мзды за отправку Хома на хутор для совершения таинств над умершей), а также в общем движении сюжетной линии «соблазнения» панночкой Хома.

Хотя о «соблазнении» все-таки приходится рассуждать отчасти в кавычках, поскольку дальше намеков, нагнетания отдельных деталей у Гоголя дело не идет. Конечно, жители хутора прямо вспоминают эпизоды «амурных» походов панночки, но их осмысление автором задано скорее в рамках «сплетен», «молвы», чем буквально. Прочитанный выше вывод Горобца, избавляющий от inferнального, ведущий к словесно-герменевтическому (тем самым понимающему, онтологическому в ключе М. Хайдеггера) уничтожению дьявольщины, выполняет роль «жираровской» демистификации.

Испытания и финал жизни Хома – уже за гранью «новеллистической» линии, поскольку в данных сценах поставлен вопрос о спасении души. Поэтому «новеллистические» моменты присутствуют в повести наряду с превращенными элементами ренессансной трагедии шекспировского типа («Ромео и Джульетта»; «Юлий Цезарь»)⁶, элементами ренессансного серьезно-смехового романа типа «Дон Кихота» Сервантеса⁷, а также элементами мистерии. Вяч. И. Иванов справедливо обозначил ядро «Дон Кихота» как трагедию.

С точки зрения «ренессансного» подтекста панночка – не ведьма в буквальном значении, а сюжет «Вия» – любовно-авантюрный и любовно-мистический. И.А. Виноградовым показана связь мотивов «Вия» с масленичными и свадебными обрядами [6, с. 90], т.е. с народной магией преимущественно средневекового типа. Отношения Хома и панночки превышают, однако, гипотетическую плотскую сферу соблазнения⁸, поскольку речь идет о том, кому духовно властвовать, а кому – духовно подчиняться. Ведь «духовное» само по себе – еще не знак позитива: оно способно наполняться также отрицательно.

Хома в целях самозащиты вынужден нанести панночке смертельные побои, но это не снимает его зачарованности ею:

⁶ Развернутое обоснование темы «Гоголь и Шекспир» см. в работах: [19; 17].

⁷ Развернутое обоснование темы «Гоголь и Сервантес» см. в: [52; 2; 1; 38].

⁸ Для С.Н. Булгакова, А.Ф. Лосева отношения Хома с панночкой – любовные: [5, с. 630]; [27, с. 37].

«Затрепетал, как древесный лист, Хома: жалость и какое-то странное волнение и робость, неведомые ему самому, овладели им» [9, т. 2, 423].

В церкви во время священнодействий Хома «влюблен» уже в мертвую: «Трепет побежал по его жилам; пред ним лежала красавица, какая когда-либо бывала на земле. Казалось, никогда еще черты лица не были образованы в такой резкой и вместе гармонической красоте. Она лежала как живая. Чело прекрасное, нежное как снег, как серебро, казалось, мыслило; брови – ночь среди солнечного дня, тонкие, ровные, горделиво приподнялись над закрытыми глазами, а ресницы, упавшие стрелами на щеки, пылавшие жаром тайных желаний; уста – рубины, готовые усмехнуться...» [9, т. 2, 433].

И далее: «Он подошел ко гробу, с робостью посмотрел в лицо умершей и не мог не зажмурить, несколько вздрогнувши, своих глаз: такая страшная, сверкающая красота! Он отворотился и хотел отойти; но по странному любопытству, по странному попереживающему себе чувству, не оставляющему человека, особенно во время страха, он не утерпел, уходя, не взглянуть на нее и потом, ощутивши тот же трепет, взглянул еще раз. В самом деле, резкая красота усопшей казалась страшною. Может быть, даже она не поразила бы таким паническим ужасом, если бы была несколько безобразнее. Но в ее чертах ничего не было тусклого, мутного, умершего. Оно было живо, и философу казалось, как будто бы она глядит на него закрытыми глазами. Ему даже показалось, как будто из-под ресницы правого глаза ее покатилась слеза, и когда она остановилась на щеке, то он различил ясно, что это была капля крови» [9, т. 2, 439].

Панночка, в свою очередь, перед смертью просит, чтобы именно Хома совершил над нею необходимые таинства. Сотник заметит позже Хоме: «Ты, добрый человек, верно, известен святою жизнью своею и богоугодными делами, и она, может быть, слышалась о тебе» [9, т. 2, 431]. Когда Хома далее отрицает эти слова указанием на нарушение им поста, то здесь – не только проявление христианской скромности, но и «ренессансное» несогласие со «средневековым» аскетизмом.

Впрочем, мертвой панночка оказывается довольно условно (периодически «оживает», поднимаясь из гроба), что подразуме-

вает определенный мистический пафос взаимоотношений героев: «любовь» за гробом. То, что панночка стремится забрать школяра к себе на тот свет, также фиксирует продолжение мистического «романа». Такое развитие сюжета – в рамках романтической традиции, в свою очередь, выводящей к средневековой. По замечанию С. Шамбинаго о гоголевской повести, «Это – не фантастика романтизма» [46, с. 32].

Обоюдные итоговые смерти «любовников» в «Вие», причем с небольшим временным отстоянием одна от другой, косвенно напоминают о мистической развязке «Ромео и Джульетты», как ни парадоксально это на первый взгляд. Разумеется, дело вовсе не в прямолинейном сближении сюжетов, мотивов, образов «Вия» и «Ромео и Джульетты». Ренессансный мир шекспировской трагедии на фоне «Вия» предстает полностью идеализированным прежде всего через момент абсолютного единения протагонистов; его можно охарактеризовать словами Гегеля (сказанными по поводу Античности – идеала Ренессанса) о совпадении идеального и реального.

Подобно ситуации шекспировской трагедии, у Гоголя любовники принадлежат противоборствующим станам: школярскому (Хома) и господскому (панночка); они противопоставлены также в плане бедности / богатства и незнатности / знатности. Если у Шекспира местом обоюдной гибели становится фамильный склеп, то у Гоголя – отчасти сходный топос церкви. Фигура монаха Лоренцо, заставшего в финале шекспировской трагедии героев уже погибшими, отчасти аналогична персоне священника в «Вие», зашедшего в церковь утром и увидевшего мертвого Хома.

Кроме того, персона монаха Лоренцо – духовного лица – проецируется на фигуру школяра Хома. Лоренцо в «Ромео и Джульетте» становится невольной причиной гибели протагонистов, а будущее духовное лицо Хома становится невольной причиной гибели панночки.

Джульетта сначала всего лишь имитирует смерть, но из-за незнания этого Ромео покидает мир. Также впоследствии поступает Джульетта. Шекспировские герои мистически соединяются в самой смерти, одерживая внутреннюю победу над обстоятельствами, над внешним миром. Согласно И.Г. Франк-Каменецкому, сюжет о Ромео и Джульетте имеет ритуально-мифологические

корни, связанные с необходимостью «временной смерти» (своего рода инициации) перед вступлением в брак [44]. Протагонисты Шекспира такой инициации не выдерживают – как и Хома. Однако итогом смерти шекспировских героев становится примирение родов Монтекки и Капулетти – ср. с тем, что у Гоголя на место погибшего «философа» появляется новый «философ» Тиберий Горобець. Гоголь демонстрирует *преодоление* дьявольского в цепи поколения / поколений, вообще цепи человеческих сообществ, что свидетельствует об элементах жанра мистерии.

Описание умершей панночки через восприятие Хома способно напомнить описание кажущейся умершей Джульетты глазами Ромео:

О ты, любовь моя, моя супруга?
Смерть выпила мед твоего дыханья,
Но красотой твоей не овладела.
Ты не побеждена. Еще румянец
Красой уста и щеки озаряет,
И смерти знамя бледное не веет. <...>
О милая Джульетта!
Зачем ты так прекрасна? Можно думать,
Что смерть бесплотная в тебя влюбилась,
Что страшное чудовище здесь прячет
Во мраке, как любовницу, тебя! [48, т. 3, с. 121–122]

И Хома, и Ромео отмечают в обеих героинях отсутствие признаков смерти: «Она лежала как живая» (Гоголь); «Смерть <...> / Красотой твоей не овладела» (Шекспир). И для Хома, и для Ромео принципиальна единственность красоты их любовного объекта. Слова Ромео о «страшном чудовище», предположительно «прячущем» в смерти возлюбленную, – у Гоголя, можно сказать, реализуются в призываемых панночкой «страшных чудовищах» во главе с «начальником гномов» – Вием.

Мифопоэтический фон сближает шекспировскую трагедию и «Вий». Мифо-фольклорные вкрапления в «Ромео и Джульетте» часты. Ср. апелляции Ромео к расположению и пророчествам звезд или развернутую реплику Меркуцио о героине народных поверий,

«повитухе фей» царице Меб. Меркуцио произносит свою реплику после монолога Ромео о сне как «вестнике судьбы»:

А, так с тобой была царица Меб!
 То повитуха фей. Она не больше
 Агата, что у олдермена в перстне! [48, т. 3, с. 30]

Упоминание «повитухи фей» дано с комическими обертонами, ее образ фиксирует еще живой («средневековый») тип сознания, к которому автор и сам Меркуцио относятся с долей иронии – как к полувымыслу-полуправде. В целом образ Меб оказывается амбивалентен, содержит положительные и отрицательные черты; его введение оживляет мир трагедии, наполняя действие дополнительными мифопоэтическими смыслами:

Она в упряжке из мельчайших мошек
 Катается у спящих по носам
 В ее повозке спицы у колес
 Из длинных сделаны паучьих лапок;
 Из крыльев травяной кобылки – фартук;
 Постромки – из тончайшей паутины,
 А хомуты – из лунного луча;
 Бич – тонкий волосок, и кнутовище –
 Из косточки сверчка; а за возницу
 Комарик – крошка, вроде червячков,
 Живущих у ленивиц под ногами. <...>
 Все это – Меб. А ночью
 Коням она же заплетает гривы,
 А людям насыляет колтуны,
 Которые расчесывать опасно! [48, т. 3, с. 30–31]

Причудливые атрибуты Меб напоминают фантастических чудовищ «Вия» («спицы у колес / Из длинных сделаны паучьих лапок» – ср. паучью наружность ряда гоголевских монстров; образы же колес косвенно напоминают о «колесе» чичиковской брички в зачине первого тома «Мертвых душ»), а также козни панночки в отношении хуторских крестьян («А людям насыляет колтуны, / Которые расчесывать опасно»).

Сравнивая Гоголя и Шекспира, Л.В. Пумпянский отметил: «...шуточность дает трагедии Шекспира единство; потому что она есть луч исторического света, падающий на новую тяжесть бытового (целевого) мира; вне шуток, спор телесных целей с сюжетно-историческими целями (вернее, причинами) был бы так резок, что культура лишилась бы всякого единства» [39, с. 262]. «Исторический свет», «падающий» у Шекспира и Гоголя на бытовой мир, – оправдание и приподнятие этого мира на ранее недоступную ему ступень, в том числе через юмор. Дело не просто в определенных исторических декорациях произведений, а в проникнутости текстов светом историософского осмысления, исторического становления и развития⁹.

Н.Я. Берковский обратил внимание на то, что «Сцены первого и второго свидания Ромео с Джульеттой находятся под ослабевающим влиянием ночного пейзажа. Ночь идет, и оба они слышат и видят, как движется ночь, как меняются краски неба, как месяц серебрит верхушки плодовых деревьев в саду, как голос ночной птицы – соловья уступает голосу птицы утра – жаворонку...» [4, с. 329].

Но ведь и полет Хомы с ведьмой на спине (их мистическое «свидание») также происходит ночью, и он также открывает полное очарование ночного пейзажа: «Он опустил голову вниз и видел, что трава, бывшая почти под ногами его, казалось, росла глубоко и далеко, и что сверх ее находилась прозрачная, как горный ключ, вода, и трава казалась дном какого-то светлого, прозрачного до самой глубины моря; по крайней мере он видел ясно, как он отражался в нем вместе с сидевшею на спине старухою. Он видел, как вместо месяца светило там какое-то солнце; он слышал, как голубые колокольчики, наклоня свои головки, звенели. Он видел, как из-за осоки выплывала русалка, мелькала спина и нога, выпуклая, упругая, вся созданная из блеска и трепета. Она оборотилась к нему – и вот ее лицо, с глазами светлыми, сверкающими, острыми, с пеньем вторгавшимися в душу, уже приближалось к нему, уже было на поверхности и, задрожав сверкающим смехом, удалялось – и вот она опрокинулась на спину, и облачные перси ее, матовые, как фарфор, не покрытый глазурью,

⁹ Об историзме «Вия» см.: [49].

просвечивали пред солнцем по краям своей белой, эластически-нежной окружности. Вода в виде маленьких пузырьков, как бисер, обсыпала их...»! [9, т. 2, с. 423]

Ночью происходят также последующие три «свидания» Хомы с умершей панночкой в церкви¹⁰.

Те «сочетания сладостного и героического», которые Н.Я. Берковский находит в «Ромео и Джульетте» [4], почти в такой же мере есть в повести Гоголя, однако они, разумеется, по-разному наполнены и осмыслены автором / повествователем и персонажами. Видение Хомы во время полета и его впечатление от красоты панночки (в том числе в гробу) именно «сладостны», а его борьба за сохранение своей личностной идентичности, за преодоление «соблазна» героична. Вся фантастика «Вия» героична в том отношении, что она приподнимается над обыденностью, но чаще «героизм» сопровождают инфернальные обертоны, что как раз сталкивает «ренессансный» смысл «Вия» с его «средневековым» смыслом, буквализирующим сюжет давления на героя нечистой силы.

Фигуры Хомы и панночки иронически пародируют фигуры высоких «куртуазных» героев трагедии Шекспира, что, безусловно, сам текст Шекспира не снижает. В этой связи характерно неожиданное превращение мертвой красавицы в церкви в ведьму: «Но в них же, в тех же самых чертах, он видел что-то страшно-пронзительное. <...> Рубины уст ее, казалось, прикипали кровию к самому сердцу. Вдруг что-то страшно-знакомое показалось в лице ее. “Ведьма!” вскрикнул он не своим голосом <...>; это была та самая ведьма, которую убил он» [9, т. 2, с. 433].

В первой части «Генриха VI» Шекспира, в соответствии с историческим преданием, «ведьмой» называют Жанну д'Арк, противостоящую англичанам в борьбе за независимость Франции. В списке действующих лиц упоминаются «злые духи, являющиеся Иоанне» [48, т. 1, с. 86]. Толбот говорит Жанне:

Вот, вот она идет. – Сражусь с тобой.
Черт иль чертовка, заклянута тебя,

¹⁰ «Три свидания» В.С. Соловьева с их мистическими видениями, но и с их долей комизма вполне принципиально соотносены с «Вием».

Я кровь тебе пушу, лихая ведьма,
И душу ты хозяину отдашь [48, т. 1, с. 106].

В ответ на признания Карла (будущего французского короля)
Иоанна отвечает:

Должна отвергнуть я любви исканья.
Освящено с небес мое призванье;
И лишь изгнав всю вражескую рать,
Я о награде стану помышлять [48, т. 1, с. 97].

С точки зрения французов, Иоанна является «позитивной» вариацией «феи», почти как Меб; в христианском регистре она расценена как призванная Богом. Но Иоанна сознательно вне «любви исканий», поэтому в данном аспекте параллелей между нею и панночкой нет. Более близки образу дочери сотника три ведьмы из шекспировского «Макбета», лишённые амбивалентности, несущие значение мрачного предвестия. Эти ведьмовские образы лишь подчеркивают средневековый колорит действия у Шекспира (в отношении автора к ним есть ирония).

Античная фамилия-прозвище Хома «Брут» заставляет вспомнить протагониста римской трагедии Шекспира «Юлий Цезарь». Тираноубийца Брут справедливо считается главным героем «Юлия Цезаря» [47, с. 83; 15, с. 82]. Брут «с первых строк трагедии выступает как философ», он «мыслитель в широком смысле этого слова» [47, с. 122, 123]. У.Х. Оден называет шекспировского Брута «истинным стойком», поскольку тот «пытается исключить из картины мира вероятность» [34, с. 285].

Средневековый автор Гальфрид Монмутский в «Истории бриттов» пишет, что название Британия произошло от имени первого правителя этой страны Брута, который еще древнее самих римлян, происходит из троянцев, перебравшихся на Альбион [7, с. 7]¹¹. Другой средневековый автор, Ненний, в своем труде «История бриттов» тоже указывает, что название Британия дано по имени Брута, но имеет в виду другое лицо – римского консула,

¹¹ Считается, что из «Истории бриттов» Гальфрида Монмутского Шекспир заимствовал сюжетную основу «Короля Лира».

убийцу Юлия Цезаря [33, с. 172]. Кем бы ни был этот легендарный Брут, его история мифологизирована обоими средневековыми авторами. Их работы фиксируют интерес британцев к самому имени Брут, под которым скрыт легендарный основатель Британии, будь он троянец или римский консул. Разумеется, апелляции к фигурам подобного рода всегда призваны возвысить страну, которая якобы обязана им своим основанием¹².

Отсюда ясна значимость фигуры Брута для Шекспира, чье творчество во многом основано на переосмыслении средневековых авторов и средневековых принципов. Шекспир не мог не подразумевать в «Юлии Цезаре» весь легендарно-мифологический шлейф, ассоциирующийся с именем легендарного Брута как «основателя» Британии.

Хома – «философ» по статусу курса обучения; Белинский счел его стойком, Оден назвал шекспировского Брута подобно. Носящий прозвище легендарного тираноубийцы, Хома Брут ввязывается в распрю с силами, превосходящими его разумение. Налицо определенная перекличка шекспировского и гоголевского образов с одинаковым именем.

У Шекспира до убийства Цезаря Кассий рассуждает о диктаторе так:

Он, человек, шагнул над тесным миром,
Возвысаясь, как Колосс; а мы, людишки,
Снуем у ног его и смотрим – где бы
Найти себе бесславную могилу.
Порой своей судьбою люди правят.
Не звезды, милый Брут, а сами мы
Виновны в том, что сделались рабами.
Брут и Цезарь! Чем Цезарь отличается от Брута?
Чем это имя громче твоего?
Их рядом напиши, – твое не хуже.
Произнеси их, – оба так же звучны [48, т. 5, с. 229].

В реплике Кассия отрицается заданное заранее значение любого имени: все имена объявляются равными, т.е. одинаково

¹² Это верно отмечено в статье Е.В. Калмыковой: [23].

потенциально значимыми, в том числе по разворачиванию своих возможностей в реальности. Те, кто в начале монолога противопоставлены Цезарю, сначала были лишь «людишками», по ходу реплики превращаются – на примере Брута – в столь же равных ему по человеческой значимости. И уже после самоубийства Брута в финале Антоний произносит:

Он римлянин был самый благородный.
Все заговорщики, кроме него,
Из зависти лишь Цезаря убили,
А он один – из честных побуждений,
Из ревности к общественному благу.
Прекрасна жизнь его, и все стихии
Так в нем соединились, что природа
Могла б сказать: «Он человеком был!» [48, т. 5, с. 323]

Называние Брута родовым обозначением «человек» (напоминающее также о монологе Гамлета о своем отце, где тот назван человеком в высшем смысле слова) в ренессансном контексте означает признание его полного достоинства. Для гоголевского Хома Брута определенное уподобление Бруту шекспировскому означает выдвигание еще одного потенциально значимого смыслового предела героя, оно иронично-серьезно. Данная параллель подкрепляется украинизированной формой имени «Хома» (не «Фома»), запись которой на латинице апеллирует к слову homo – человек. В гоголевских «Записках сумасшедшего» непосредственно к шекспировскому интертексту обращено высказывание Поприщина: «Мне подавайте человека! Я хочу видеть человека; <...> а вместо того эдакие пустяки...» [9, т. 3, с. 167]. В связи с «виевским» мотивом ведьмы ср. также поприщинское восклицание: «Женщина влюблена в черта» [9, т. 3, с. 172].

Образ Хома существует на фоне своих высоких фикциональных (в том числе шекспировских) «двойников». Вместе с тем Хома не отвечает на вызовы, предполагаемые подобным ореолом, что придает повести черты бурлеска.

Шекспир и Сервантес выступили завершителями Ренессанса. «Дон Кихот» отмечен «духом нового времени» в качестве стремления к прозаизации, комическому восприятию трагического, со-

единения мифа-вымысла и вместе с тем «верности» реальности [35, с. 113]. «Вий», при всей разнице с сервантесовским романом, также во многом прозаизован и карнавализован, также трагикомичен, также опирается на вымысел-миф (история ведьмы) при внимании к современной действительности. Уподобляясь идеалистической наивности Дон Кихота, Хома верит в реальность ведьмы и допускает возможность того, что через молитвы и заклятия в церкви он спасет себя.

Принципиальны рассуждения Гоголя о «меньшем роде эпопеи», соответствующем именно «духу нового времени», важному для Сервантеса: «Ариост изобразил почти сказочную страсть к приключениям и к чудесному, которым была занята на время вся эпоха, а Сервантес посмеялся над охотой к приключениям, оставшимся, после рококо, в некоторых людях, в то время, когда уже самый век вокруг их переменялся» [9, т. 6, с. 332]. Не совсем понятно, что имеется в виду под рококо, расцветшем в XVIII в.: очевидно, то, что сближает его с другими «вторичными художественными стилями» (Д.С. Лихачев) – готикой и барокко. Данная гоголевская оценка, вопреки мнению В.Е. Багно, не «просветительская» [2], а постромантическая, близкая также к позднеренессансной: Гоголь признает трудность существования «героического» в современном ему мире.

Гоголь апеллирует к «Неистовому Роланду» и «Дон Кихоту», «несмотря на их шуточный тон» («несмотря» здесь маркирует не уступительность, а является данью гоголевской современности, в основном чуждой пониманию истинного комизма), указывая также, что в данных текстах «Всемирности нет, но есть и бывает полный эпический объем замечательных частных явлений» [9, т. 6, с. 332].

«Всемирности нет» – это для Гоголя только сравнительно с Гомером, недостижимым образцом. На самом деле Сервантес, а вслед за ним Гоголь так или иначе претендуют на всемирность, хотя и понимая сложность задачи. Гоголевские оценки продиктованы прежде всего его историзмом, осознанием им идеи развития и уникальности каждого явления; именно два эти последних качества Ф. Мейнеке выделяет как основу историзма [31].

Вместе с тем уточнение о «полном эпическом объеме замечательных *частных* явлений» (выделено мною. – С. Ш.) примени-

тельно к Сервантесу и Гоголю нельзя не сделать: охват мира сфокусирован у этих авторов не столько непосредственно на самом мире в его целом, сколько на его отдельных проявлениях, за которыми, впрочем, полностью проступает самый мир. Последнее обстоятельство тонко подметил К.С. Аксаков в своем отклике на первый том «Мертвых душ».

Налицо любопытная перекличка между сценой нахождения панночки в гробу в церкви и одним из эпизодов «Дон Кихота», названным автором / повествователем романа «наиболее изумительным из всех происшествий, какие на протяжении великой этой истории с Дон Кихотом случались» [41, с. 560]. Ни больше ни меньше: «наиболее изумительным из всех происшествий»!

Во втором томе сервантесовского романа горничная девушка Альтисидора, якобы добивающаяся любви Дон Кихота (а на деле просто разыгрывающая его), в одной из сцен в герцогском замке исполняет «жалобную песню»:

Изверг! Ты обидел деву
Краше всех, которых зрели
На горах своих Диана
И в лесах своих Венера <...>
Беглец Эней, безжалостный Бирено!
Ступай к Варавве, пропади навеки! [41, с. 462]

Упоминание Энея напоминает о любовном романе основателя грандиозного царства и Дидоны, а вкрапление имени Вараввы несет отсылку к евангельской фигуре разбойника, которого чернь отказалась распять, выбрав для казни Христа. Все эти параллели коннотированы трагикомически.

Герцогиня характеризует Альтисидору как «девицу бедовую, проказливую и разбитную» [41, с. 464], что в фигуральном измерении отчасти изоморфно функциям ведьмы (особенно типа Солохи из гоголевской «Ночи перед Рождеством»). Санчо не преминул упрекнуть Рыцаря печального образа: «Чудовищная жестокость! Неслыханная бесчеловечность! <...> Что за каменное у вас сердце, что за медная грудь, что за известковая душа» [41, с. 471]. «Медная грудь» – это тот образный концепт, который Гоголь применит в финале первого тома «Мертвых душ» при описании

«чудо-коней» «птицы-тройки»: «напрягли свои медные груди» [9, т. 5, 239].

Впоследствии Дон Кихот застаёт Альтисидору якобы мертвой и уже находящейся на катафалке: «<...> кругом всего двора пылало около ста факелов, держащихся на подставках, в галереях же горело более пятисот плашек, так что, хотя ночь была довольно темная, казалось, будто дело происходит днем. Посреди двора возвышался катафалк высотой примерно в два локтя, под широчайшим черным бархатным балдахином, ступеньки вокруг всего катафалка были уставлены белыми восковыми свечами в серебряных канделябрах, числом более ста, а на самом катафалке виднелось тело девушки, столь прекрасной, что даже смерть бессильна была исказить ее прекрасные черты. Голова ее в венке из самых разнообразных душистых цветов покоилась на парчовой подушке, а в руках, скрещенных на груди, она держала желтую пальмовую победную ветвь» [41, с. 560].

Описание «скончавшейся» Альтисидоры подобно описанию впечатления Хомя от умершей панночки: «...виднелось тело девушки, столь прекрасной, что даже смерть бессильна была исказить ее прекрасные черты». А вся грандиозная иллюминация во дворе, где находился катафалк (факелы, плашки, свечи в больших количествах) походит на будущие попытки Хомя максимально большего освещения церкви с гробом панночки. «Желтая пальмовая победная ветвь» в руках Альтисидоры в данном случае, скорее всего, призвана символизировать ее внутреннюю «победу» над «равнодушным» рыцарем печального образа.

Далее у Сервантеса «у изголовья той, что казалась мертвою» появился юноша Радамант [41, с. 561], который в своей песне назвал причиной смерти Альтисидоры якобы жестокость, равнодушные к ней Дон Кихота и объявил, что ее должно воскресить. Но на подобие воскресения (отмаливание грехов и спасение души) надеялась также гоголевская панночка.

По предположению Радаманта, «воскрешению» Альтисидоры будет способствовать совершение обряда побиения Санчо Пансы. Дон Кихот уговаривает Санчо согласиться: «Терпи, сын мой, послужи сеньорам и возблагодари всевышнего, который даровал тебе такую благодатную силу, что, претерпевая мучения, ты расколдовываешь заколдованных и воскрешаешь мертвых» [41, с. 563].

«Воскрешать» мертвых надеялся в продолжении «Мертвых душ» Гоголь; и панночку ожидало подобие воскресения.

После сцен побиения Санчо Альтисидора действительно «оживает», адресуя Дон Кихоту упреки в якобы «жестокости»: «Да простит тебе Бог, бесчувственный рыцарь, что из-за твоей жестокости я пробыла на том свете, как мне показалось, более тысячи лет» [41, с. 565]. Сам же эпизод «воскресения» горничной напоминает сцены временного «оживания» панночки в церкви: «В это время Альтисидора села на своем катафалке <...> делая вид, что она еле держится на ногах» (564).

Сервантесовский повествователь замечает: «Дон Кихот, увидев, что Альтисидора подает признаки жизни, тотчас бросился перед Санчо на колени и обратился к нему с такими словами:

– О ты, ныне уже не оруженосец, но возлюбленный сын мой!» [41, с. 564].

Дон Кихот верит в волшебников, в магию, поэтому он воспринимает «смерть» и «воскресение» Альтисидоры всерьез. Он видит в Альтисидоре «прекрасную даму», тогда как перед ним – лишь потешающаяся обманщица. Это не мешает Санчо на одном из смысловых уровней сервантесовского романа словно возвыситься до воскресителя мертвых. Сравним мнения о Чичикове как потенциальном воскресителе «мертвых душ» [10, с. 134–140]. Поэтому трудно разделить мнение О.А. Светлаковой о том, что Дон Кихот «самым безжалостным образом унижен Альтисидорой» [40, с. 17].

Фигура Дон Кихота совмещает средневековые и ренессансные черты: вера в волшебство и надличностные / потусторонние идеалы идет от Средневековья, а культ доблести, утверждение идеи личности и борьба за индивидуальное достоинство – от Ренессанса¹³.

Ж. Ле Гоффу принадлежит концепция «долгого Средневековья» (вплоть до конца XVIII в.) [26]¹⁴. Концепция Ле Гоффа вполне справедлива, однако Ренессанс в качестве некоего стоя-

¹³ Чаще всего исследователи выделяют в образе Дон Кихота или только средневековое, или только ренессансное – см. обзор научной литературы в: [36; 37].

¹⁴ Российский исследователь видит продолжение Средневековья даже до конца XIX в.: [14].

шего «над» Средневековьем самостоятельного культурно-исторического образования нельзя вычеркивать.

Когда Хома всерьез воспринимает «ведьму», он поступает со «средневековой» точки зрения. Хотя, разумеется, в эпоху Ренессанса было предостаточно оккультизма и магии, все же в главном, эпохальном значении это – черты Средневековья. Сюжет о Фаусте с его верой в черную магию возникает уже на исходе Ренессанса, но «долгим Средневековьем» данный сюжет и объясним. Данный сюжет по-ренессансному утверждает право личности на самодеятельность.

Рассуждая о Дон Кихоте и Санчо Пансе, Л.Е. Пинский увидел в них «двуединый образ»: «Мудрости одного не хватает почвы, а здравому смыслу другого – горизонта. Один безрассудно действует, другой бестолково болтает, но оба лишены такта действительности. Иногда они меняются местами: здравый смысл оказывается на стороне Дон Кихота. А Санчо Панса полон фантастических суеверий» [36, с. 349, 350]. Хома, если сравнивать его с сервантесовскими героями, пародийно сочетает определенные черты обоих составляющих «двуединого образа». В нем и некая «беспочвенная» «мудрость» (как у «философа»!), но в нем и здравый смысл без «горизонта», т.е. лишь частичная образованность и осведомленность (как бурсак-философ Хома еще не перешел на высший курс обучения – богословие). Именно отсутствие широкого экзистенциально-мыслительного горизонта мешает Хоме одолеть Вия.

Считается, что Дон Кихот в финале второго тома романа разубеждается и умирает, смирившись перед становящимся однозначным «духом нового времени». По замечанию С.И. Пискуновой, в «Дон Кихоте» «Сервантес представил драматическое положение человека в мире, утратившем средневеково-ренессансную цельность и гармонию» [37, с. 157]. Но в «Дон Кихоте» автор и герой состязаются на равных: если автор в самом деле скептичен и часто даже жесток к своему герою [32], то рыцарь печального образа также всегда остается при своем мнении.

Дон Кихот верит в добрых и злых волшебников, в реальность добра и в реальность зла. Позиция сервантесовского героя расшатывает концепцию «демистификации» (дедemonизации), предложенную Р. Жираром. Расшатывает за счет того, что признает

реальное присутствие в мире противоборствующих начал света и тьмы и предлагает выбирать между ними. Здесь нет следов манихейского дуализма как простого сталкивания полярностей, поскольку мир у Сервантеса в своем присутствии все равно наделяется смыслами более сложными и подвижными, чем любовной конфликт антиномий.

Гоголевский Хома влюбляется не в «зло» панночки, а в то, что кажется ему добром в ней – что он невольно обнаруживает в сцене полета. Хома погибает не только от слишком буквального восприятия «дьявольщины», не только от того, что «не плюнул ведьме на хвост» (т.е. словно бы остался в рамках «средневекового» контекста). Хому губит зачарованность ведьмой в ее неожиданном для неопита проявлении через «красоту»: Хома под властью некоего эстетическо-артистического начала (а именно последнее А.Ф. Лосев считал основой Ренессанса [28]), и он сам в какой-то мере становится его носителем и выразителем.

Зачарованность Хома ужасным в тот момент, когда оно вдруг проявляет свою эстетическую / эстетизированную сторону, делает Хому ренессансным человеком. Усложнение идеи ужасного / inferнального, усложнение идеи красоты, сферы сакрального и религиозного, лишение их всяких однозначностей и прямолинейностей – вот вывод-тезис «Вия». Тезис заметно колеблет внешне стройную теорию Р. Жирара за счет балансирования между различными историальными и историсофскими смыслами, прежде всего средневековым и ренессансным, между буквализмом веры в дьявола и таким же буквализмом его демистификации.

Гоголь видит в зле проявления чего-то иного по сравнению с простым негативом – так это в силу ренессансной по духу эстетизации. Здесь есть рефлекс неожиданного сходства с «певцом зла» Байроном (особенно см.: «Каин» [50]), с Лермонтовым («Демон»).

Вслед за позднеренессансной легендой о Фаусте, за «Фаустом» К. Марло, «Фаустом» И.В. Гёте и задолго до «Мастера и Маргариты» М.А. Булгакова Гоголь допускает проявления в зле неожиданных элементов красоты, некоего «блага», хотя в довольно иррациональных и эстетизированных формах. Мистерия в «Вие» намечалась, но не состоялась: Хома погиб. Хома поплатился не столько за свой страх, сколько за свою влюбленность в ведьму, что приостановило действие его воли.

Список литературы

1. *Багно В.Е.* Гоголь как донкихот христианства // *Nel mondo di Gogol*⁹. Roma, 2012. P. 3–23.
2. *Багно В.Е.* «Дон Кихот» в России и русское донкихотство. СПб.: Наука, 2009. 226 с.
3. *Баткин Л.М.* Итальянское Возрождение. Проблемы и люди. М.: РГГУ, 1995. 448 с.
4. *Берковский Н.Я.* «Ромео и Джульетта», трагедия Шекспира // *Берковский Н.Я.* Лекции и статьи по зарубежной литературе. СПб.: Азбука-классика, 2002. С. 317–351.
5. *Булгаков С.Н.* Две встречи (1898–1924). (Из записной книжки) // *Булгаков С.Н.* Соч.: в 2 т. Т. 2. М.: Наука, 1993. С. 627–636.
6. *Виноградов И.А.* Повесть Гоголя «Вий»: к истории замысла и его интерпретации // *Гоголезнавчі студії = Гоголеведческие студии*. Вып. 5. Нежин, 2000. С. 84–108.
7. *Гальфрид Монмутский.* История бриттов. Жизнь Мерлина. М.: Наука, 1984. 286 с.
8. *Гинзбург К.* Колдовство и народная набожность. Заметки об одном инквизиционном процессе 1519 г. // *Гинзбург К.* Мифы – эмблемы – приметы: морфология и история. М.: Новое издательство, 2004. С. 19–50.
9. *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений и писем: в 17 т. М.; Киев: Изд-во Московской Патриархии, 2009. Т. 2.
10. *Гольденберг А.Х.* Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя. 2-е изд. М.: Флинта, 2012. 232 с.
11. *Гомбрих Э.* Символические образы. Очерки по искусству Возрождения. СПб.: Алетейя, 2017. 408 с.
12. *Гуковский Г.А.* Пушкин и русские романтики. М.: Интрада, 1995. 319 с.
13. *Гуревич А.Я.* Проблемы средневековой народной культуры. М.: Искусство, 1981. 359 с.
14. *Гуревич А.Я.* Средневековый мир: культура безмолствующего большинства. М.: Искусство, 1990. 280 с.
15. *Давыдова М.Ю.* Шекспир // *Западноевропейский театр от Возрождения до рубежа XIX–XX веков*. М.: РГГУ, 2001. С. 80–91.
16. *Дильтей В.* Воззрение на мир и исследование человека со времен Возрождения и Реформации. 2-е изд. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. 464 с.

17. *Евдокимов А.А.* Гоголь и Шекспир: поэтика драматургии в сравнительном освещении: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2011. 28 с.
18. *Есаулов И.А.* Спектр адекватности в истолковании литературного произведения («Миргород» Н.В. Гоголя). М.: РГГУ, 1997. 100 с.
19. *Жаравина Л.В.* Шекспиризм Гоголя: к постановке проблемы // Литературно-критические опыты и наблюдения: Вопросы русского языка и литературы. Кишинев: Штиинца, 1982. С. 3–12.
20. *Жирар Р.* Вещи, сокрытые от создания мира. М.: ББИ, 2016. 518 с.
21. *Жирар Р.* Козел отпущения. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 336 с.
22. *Иванов Вяч. И.* Шекспир и Сервантес // *Иванов Вяч. И.* Собрание сочинений: в 4 т. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1987. Т. 4. С. 99–108.
23. *Калмыкова Е.В.* Мифы о Бруте и о древнейшем заселении Британии в английской исторической мысли XV–XVI вв. // Миф в культуре Возрождения / отв. ред. Брагина Л.М. М.: Наука, 2003. С. 285–293.
24. *Киченко А.С.* Молодой Гоголь: поэтика романтической прозы. Ніжин, 2007. 224 с.
25. *Кравченко О.А.* Гоголевский образ Киева // Творчество Гоголя в диалоге культур. Четырнадцатые Гоголевские чтения. М.; Новосибирск, 2015. С. 117–123.
26. *Ле Гофф Ж.* В поддержку долгого средневековья // *Ле Гофф Ж.* Средневековый мир воображаемого. М.: Прогресс, 2001. С. 31–38.
27. *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. М., 1930. 230 с.
28. *Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1982. 623 с.
29. *Макьявелли Н.* Сочинения исторические и политические. Сочинения художественные. Письма. М.: АСТ; НФ «Пушкинская библиотека», 2004. 820 с.
30. *Манн Ю.В.* Творчество Гоголя. Смысл и форма. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2007. 744 с.
31. *Мейнеке Ф.* Возникновение историзма. М.: РОССПЭН, 2004. 479 с.
32. *Набоков В.В.* Лекции о «Дон Кихоте». М.: Независимая газета, 2002. 336 с.
33. *Ненний.* История бриттов // *Гальфрид Монмутский.* История бриттов. Жизнь Мерлина. М.: Наука, 1984. С. 171–193.
34. *Оден У.Х.* Лекции о Шекспире. М.: Изд-во О. Морозовой, 2008. 575 с.
35. *Ортега-и-Гассет Х.* Размышления о «Дон Кихоте». Краткий трактат о романе // *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С. 113–150.
36. *Пинский Л.Е.* Реализм эпохи Возрождения. М.: ГИХЛ, 1961. 368 с.
37. *Пискунова С.И.* Испанская и португальская литература XII–XIX вв. М.: Высшая школа, 2009. 584 с.

38. Пискунова С.И. От Пушкина – до «Пушкинского Дома». Очерки исторической поэтики русского романа. М.: Языки славянской культуры, 2013. С. 57–78.
39. Пумпянский Л.В. Гоголь // Пумпянский Л.В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М.: Языки славянской культуры, 2000. С. 257–342.
40. Светлакова О.А. «Дон Кихот» Сервантеса. Проблемы поэтики. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1996. 105 с.
41. Сервантес. Дон Кихот // Сервантес. Собрание сочинений: в 5 т. М.: Правда, 1961. Т. 2. 624 с.
42. Сервантес. Новелла о беседе собак // Сервантес. Собрание сочинений: в 5 т. М.: Правда, 1961. Т. 4. С. 21–92.
43. Строчев А. Библия рассказывает о насилии языком жертвы // Независимая газета, 7 сентября 2016. С. 15.
44. Франк-Каменецкий И.Г. К генезису легенды о Ромео и Юлии // Русский текст. СПб., 1994. № 2. С. 158–177; 1995. № 3. С. 167–205; 1996. № 4. С. 178–203.
45. Чосер Дж. Кентерберийские рассказы. М.: Правда, 1988. 560 с.
46. Шамбинаго С. Трилогия романтизма. (Н.В. Гоголь). М., 1911. 163 с.
47. Шведов Ю.Ф. Эволюция шекспировской трагедии. М.: Искусство, 1975. 464 с.
48. Шекспир В. Полное собрание сочинений: в 8 т. М.: Искусство, 1957–1960.
49. Шульц С.А. Кафка и Гоголь: «Замок» и «Вий» // Studia Rossica Gedanensia. Gdańsk, 2018. № 5. С. 251–278.
50. Шульц С.А. Трансформация inferнального в идиллическом: Гоголь – Л. Толстой – Бунин // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск, 2017. Т. 15. № 3. С. 127–147. URL: http://poetica.pro/journal/content_list.php?id=74621 (дата обращения: 01.01.2020).
51. Шульц С.А. Хома Брут и Франсуа Вийон // Человек. 2017. № 2. С. 144–154.
52. Holl B.T. Gogol's Capitan Kopeikin and Cervantes' Captive Capitan: A Case of Metaparody // The Russian Review. 1996. Vol. 55. No. 4. P. 681–691.

References

1. Bagno, V.E. “Gogol’ kak donkikhot khristianstva” [“Gogol as a Don Quixote of Christianity”]. *Nel mondo di Gogol’*. Roma, 2012, pp. 3–23. (In Russ.)
2. Bagno, V.E. “Don Kikhot” v Rossii i russkoe donkikhotstvo [“Don Quixote” in Russia and Russian Don Quixoteism]. St Petersburg, Nauka Publ., 2009, 226 p. (In Russ.)

3. Batkin, L.M. *Ital'yanskoe Vozrozhdenie. Problemy i lyudi* [Italian Renaissance. Problems and People]. Moscow, RGGU Publ., 1995, 448 p. (In Russ.)
4. Berkovskii, N.Ya. “‘Romeo i Dzhul'etta’ tragediya Shekspira” [“‘Romeo and Juliet’, Shakespeare’s Tragedy”]. Berkovskii, N.Ya. *Leksii i stat'i po zarubezhnoi literature* [Lectures and Articles on Foreign Literature]. St Petersburg, Azbukaklassika Publ., 2002, pp. 317–351. (In Russ.)
5. Bulgakov, S.N. “Dve vstrechi (1898–1924): (Iz zapisnoi knizhki)” [“Two Meetings (1898–1924): (From a Notebook)”]. Bulgakov, S.N. *Sochineniya* [Works]: in 2 vols. Vol. 2. Moscow, Nauka Publ., 1993, pp. 627–636. (In Russ.)
6. Vinogradov, I.A. “Povest' Gogolya ‘Vii’: K istorii zamysla i ego interpretatsii” [“Gogol’s Story ‘Vii’: On the History of the Concept and its Interpretation”]. *Gogoleznavchi studii = Gogolevedcheskie studii*, Nezhin, issue 5, 2000, pp. 84–108. (In Russ.)
7. Gal'frid Monmutskii [Geoffrey of Monmouth]. *Istoriya brittov. Zhizn' Merlina*. [History of the Britons. Merlin’s life]. Moscow, Nauka Publ., 1984, 286 p. (In Russ.)
8. Ginzburg, K. “Koldovstvo i narodnaya nabozhnost'. Zаметki ob odnom inkvizitsionnom protsesse 1519 g.” [“Sorcery and Folk Piety. Notes on One Inquisitorial Process in 1519”]. Ginzburg, K. *Mify – ehmblemy – primety: Morfologiya i istoriya*. [Myths – Emblems – Signs: Morphology and History]. Moscow, Novoe izdatel'stvo Publ., 2004, pp. 19–50. (In Russ.)
9. Gogol', N.V. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem* [Complete Collection of Works and Letters]: in 17 vols. Moscow; Kiev, Publishing House of the Moscow Patriarchate Publ., 2009. (In Russ.)
10. Gol'denberg, A.Kh. *Arkhetipy v poehtike N.V. Gogolya* [Archetypes in the Poetics of N.V. Gogol'], 2nd ed. Moscow, Flinta Publ., 2012, 232 p. (In Russ.)
11. Gombrikh, Eh. *Simvolicheskie obrazy. Ocherki po iskusstvu Vozrozhdeniya* [Symbolic Images. Essays on the Art of the Renaissance]. St Petersburg, Aleteiya Publ., 2017, 408 p. (In Russ.)
12. Gukovskii, G.A. *Pushkin i russkie romantiki* [Pushkin and Russian Romantics]. Moscow, Intrada Publ., 1995, 319 p. (In Russ.)
13. Gurevich, A.Ya. *Problemy srednevekovoi narodnoi kul'tury* [Problems of medieval folk culture]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1981, 359 p. (In Russ.)
14. Gurevich, A.Ya. *Srednevekovyi mir: kul'tura bezmolstvuyushchego bol'shinstva* [The Medieval World: The Culture of the Silent Majority]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1990, 280 p. (In Russ.)
15. Davydova, M.Yu. “Shekspir” [“Shakespeare”]. *Zapadnoevropeiskii teatr ot Vozrozhdeniya do rubezha XIX–XX vekov* [Western European theater from the Renais-

- sance to the turn of the 19–20 centuries]. Moscow, RGGU Publ., 2001, pp. 80–91. (In Russ.)
16. Dil'tei, V. *Vozzrenie na mir i issledovanie cheloveka so vremen Vozrozhdeniya i Reformatsii* [View of the World and the Study of Man since the Renaissance and the Reformation], 2nd ed. Moscow; St Petersburg, Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2013, 464 p. (In Russ.)
 17. Evdokimov, A.A. *Gogol' i Shekspir: poehtika dramaturgii v sravnitel'nom osveshchenii* [Gogol and Shakespeare: the Poetics of Dramaturgy in Comparative Light]. Dissertation abstract for a PhD in Philology. Moscow, 2011, 28 p. (In Russ.)
 18. Esaulov, I.A. *Spektr adekvatnosti v istolkovanii literaturnogo proizvedeniya ("Mirgorod" N.V. Gogolya)* [The spectrum of adequacy in the interpretation of a literary work ("Mirgorod" by N.V. Gogol)]. Moscow, RGGU Publ., 1997, 100 p. (In Russ.)
 19. Zharavina, L.V. "Shekspirizm Gogolya: k postanovke problem" ["Gogol's Shakespeareanism: to the Statement of the Problem"]. *Literaturno-kriticheskie opyty i nablyudeniya: Voprosy russkogo yazyka i literatury* [Literary Critical Experiments and Observations: Questions of the Russian Language and Literature]. Kishinev, Shtiintsa Publ., 1982, pp. 3–12. (In Russ.)
 20. Zhirar, R. *Veshchi, sokrytye ot sozdaniya mira* [Things Hidden from the Creation of the World]. Moscow, BBI Publ., 2016, 518 p. (In Russ.)
 21. Zhirar, R. *Kozel otpushcheniya* [Scapegoat]. St Petersburg, Izd-vo Ivana Limbakha Publ., 2010, 336 p. (In Russ.)
 22. Ivanov, Vyach. I. "Shekspir i Servantes" ["Shakespeare and Cervantes"]. Ivanov, Vyach. I. *Sobranie sochinenii* [Collected Works]: in 4 vols. Bryussel', Foyer Oriental Chrétien, vol. 4, 1987, pp. 99–108. (In Russ.)
 23. Kalmykova, E.V. "Mify o Brute i o drevneishem zaselenii Britanii v angliiskoi istoricheskoi mysli XV–XVI vv." ["Myths about Brutus and the Ancient Settlement of Britain in English Historical Thought of the 15th–16th Centuries"]. *Mif v kul'ture Vozrozhdeniya* [Myth in the Culture of the Renaissance], ed. Bragina L.M., Moscow, Nauka Publ., 2003, pp. 285–293. (In Russ.)
 24. Kichenko, A.S. *Molodoi Gogol': poehtika romanticheskoi prozy* [Young Gogol: Poetics of Romantic Prose]. Nizhin, 2007, 224 p. (In Russ.)
 25. Kravchenko, O.A. "Gogolevskii obraz Kiev" ["Gogol's image of Kyiv"]. *Tvorchestvo Gogolya v dialoge kul'tur. Chetyrnadsatye Gogolevskie chteniya* [Gogol's work in the dialogue of cultures. Fourteenth Gogol Readings]. Moscow; Novosibirsk, 2015, pp. 117–123. (In Russ.)
 26. Le Goff, Zh. "V podderzhku dolgogo srednevekov'ya" ["In Support of the Long Middle Ages"] Le Goff, Zh. *Srednevekovyi mir voobrazaemogo* [The Medieval World of the Imaginary]. Moscow, Progress Publ., 2001, p. 31–38. (In Russ.)

27. Losev, A.F. *Dialektika mifa*. [Dialectic of Myth]. Moscow, 1930, 230 p. (In Russ.)
28. Losev, A.F. *Ehstetika Vozrozhdeniya* [*Aesthetics of the Renaissance*]. Moscow, Mysl' Publ., 1982, 623 p. (In Russ.)
29. Mak'yavelli, N. *Sochineniya istoricheskie i politicheskie. Sochineniya khudozhestvennyye. Pis'ma* [*Works Historical and Political. Artistic Compositions. Letters*]. Moscow, AST; NF Pushkinskaya biblioteka Publ., 2004, 820 p. (In Russ.)
30. Mann, Yu.V. *Tvorchestvo Gogolya. Smysl i forma* [*Gogol's Creativity. Meaning and Form*]. St Petersburg, Izd-vo SPBGU Publ., 2007, 744 p. (In Russ.)
31. Meineke, F. *Vozniknovenie istorizma* [*The emergence of Historicism*]. Moscow, ROSSPEHN Publ., 2004, 479 p. (In Russ.)
32. Nabokov, V.V. *Lektsii o "Don Kikhote"* [*Lectures on "Don Quixote"*]. Moscow, Nezavisimaya gazeta Publ., 2002, 336 p. (In Russ.)
33. Nennii. "Istoriya brittov" ["History of the Britons"]. Gal'frid Monmutskii. *Istoriya brittov. Zhizn' Merlina*. [History of the Britons. Merlin's life]. Moscow, Nauka Publ., 1984, pp. 171–193. (In Russ.)
34. Oden, U.Kh. *Lektsii o Shekspire* [*Lectures on Shakespeare*]. Moscow, Izd-vo O. Morozovoi Publ., 2008. 575 p. (In Russ.)
35. Ortega-i-Gasset, Kh. "Razmyshleniya o 'Don Kikhote'. Kratkii traktat o romane" ["Reflections on *Don Quixote*. A short treatise on the novel"]. Ortega-i-Gasset, Kh. *Ehstetika. Filosofiya kul'tury* [*Aesthetics. Philosophy of Culture*]. Moscow, Iskustvo Publ., 1991, pp. 113–150. (In Russ.)
36. Pinskiy, L.E. *Realizm ehpokhi Vozrozhdeniya* [*Renaissance Realism*]. Moscow, GIKHL Publ., 1961, 368 p. (In Russ.)
37. Piskunova, S.I. *Ispanskaya i portugal'skaya literatura XII–XIX vv.* [*Spanish and Portuguese Literature of the 12th – 19th Centuries*]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 2009, 584 p. (In Russ.)
38. Piskunova, S.I. *Ot Pushkina – do "Pushkinskogo Doma". Ocherki istoricheskoi poetiki russkogo romana* [*From Pushkin to "Pushkin House". Essays on the Historical Poetics of the Russian Novel*]. Moscow, Yazyki slavyanskoi kul'tury Publ., 2013, pp. 57–78. (In Russ.)
39. Pumpyanskii, L.V. "Gogol" ["Gogol"]. Pumpyanskii, L.V. *Klassicheskaya traditsiya. Sbranie trudov po istorii russkoi literatury* [*Classical Tradition. Collection of Works on the History of Russian Literature*]. Moscow, Yazyki slavyanskoi kul'tury Publ., 2000, pp. 257–342. (In Russ.)
40. Svetlakova, O.A. "Don Kikhote" Servantesa. *Problemy poetiki*. ["Don Quixote" by Cervantes. Problems of Poetics]. St Petersburg, Izd-vo SPBGU Publ., 1996, 105 p. (In Russ.)

41. Servantes [Cervantes]. “Don Kikhot” [“Don Quixote”]. Servantes [Cervantes]. *Sobranie sochinenii* [Collected works]: in 5 vols. Moscow, Pravda Publ., vol. 2, 1961. 624 p. (In Russ.)
42. Servantes [Cervantes] “Novella o besede sobak” [“Novella about dogs talking”]. Servantes [Servantes]. *Sobranie sochinenii* [Collected Works]: in 5 vols. Moscow, Pravda Publ., vol. 4, 1961, pp. 21–92. (In Russ.)
43. Strotsev, A. “Bibliya rasskazyvaet o nasilii yazykom zhertvy” [“The Bible Talks about Violence in the Language of the Victim”]. *Nezavisimaya gazeta*, Septemder, 7, 2016, p. 15. (In Russ.)
44. Frank-Kamenetskii, I.G. “K genezisu legendy o Romeo i Yulii”. [“To the Genesis of the Legend of Romeo and Julia”]. *Russkii tekst*, no. 2, 1994, p. 158–177; no. 3, 1995, p. 167–205; no. 4, 1996, p. 178–203. (In Russ.)
45. Choser, Dzh. [Chaucer J.] *Kenterberiiskie rasskazy* [The Canterbury Tales]. Moscow, Pravda Publ., 1988, 560 p. (In Russ.)
46. Shambinago, S. *Trilogiya romantizma. (N.V. Gogol’)* [Trilogy of Romanticism. (N.V. Gogol’)]. Moscow, 1911, 163 p. (In Russ.)
47. Shvedov, Yu.F. *Ehvolutsiya shekspirovskoi tragedii* [The Evolution of Shakespeare’s Tragedy]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1975, 464 p. (In Russ.)
48. Shekspir, V. [Sheakespeare W.] *Polnoye sobranie sochinenii* [Complete Works]: in 8 vols. Moscow, Iskusstvo Publ., 1957–1960. (In Russ.)
49. Shul’ts, S.A. “Kafka i Gogol: ‘Zamok’ i ‘Vii’” [“Kafka and Gogol: ‘Castle’ and ‘Vii’”]. *Studia Rossica Gedanensia*. Gdańsk, no. 5, 2018, pp. 251–278. (In Russ.)
50. Shul’ts, S.A. “Transformatsiya infernal’nogo v idillicheskom: Gogol’ – L. Tolstoi – Bunin” [“Transformation of the Infernal into the Idyllic: Gogol – L. Tolstoy – Bunin”]. *Problemy istoricheskoi poehtiki*, vol. 15, no. 3, 2017, pp. 127–147. Available at: http://poetica.pro/journal/content_list.php?id=74621 (date of access: 01.01.2020). (In Russ.)
51. Shul’ts, S.A. “Khoma Brut i Fransua Viion” [“Homa Brutus and Francois Villon”]. *Chelovek*, no. 2, 2017, pp. 144–154. (In Russ.)
52. Holl, B.T. “Gogol’s Capitan Kopeikin and Cervantes’ Captive Capitan: A Case of Metaparody”. *The Russian Review*, vol. 55, no. 4, 1996, pp. 681–691. (In English)