

КОМПОЗИЦИОННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ «ВЫБРАННЫХ МЕСТ ИЗ ПЕРЕПИСКИ С ДРУЗЬЯМИ» И ПРИНЦИП ЦИКЛИЗАЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ГОГОЛЯ

Рассматривается композиционное построение «Выбранных мест...» Н.В. Гоголя. Показано, что в этом произведении использован художественный прием контрастного повествования, свойственный поэтике низового барокко и присущий творческой манере Гоголя как на уровне жанровой и тематической циклизации сборников писателя, так и на уровне стиливого решения отдельных произведений.

Ключевые слова: Гоголь, композиция, цикл, барокко.

«Выбранные места из переписки с друзьями» отличаются сложным композиционным построением и состоят из тридцати двух статей-глав и «Предисловия», определяющего место и значение этого произведения для творчества писателя и задающего особую исповедальную тональность книге. Замыкает цикл статей глава «Светлое Воскресение», которая является проповедью всеобщей любви, и как завершающий аккорд концентрирует в себе все идейно-образное содержание книги, описывая в христианском празднике символ идеального мироустройства, которое прозревает Гоголь [1, т. 6].

Цикл «Выбранные места...» на тематическом уровне охватывают разнообразные стороны социальной и культурной жизни России. В первую очередь в поле зрения читателя попадают губерния, город, помещики, высший свет и т.д. Все это знакомо по художественным произведениям Гоголя, в особенности по поэме «Мертвые души». Но в «Выбранных местах...» круг затронутых автором сторон социальной действительности расширяется, внимание читателя обращается к проблемам духовной жизни общества, которые, с точки зрения Гоголя, оказывают непосредственное воздействие на социально-бытовые процессы России.

Первую половину книги занимают статьи, касающиеся институтов и явлений так или иначе формирующих духовную жизнь общества. Писатель говорит о влиянии литературы на культуру («О том, что такое слово», «“Об Одиссее”, переводимой Жуковским», «О лиризме наших поэтов» и т.д.), о месте религии и Церкви («Несколько слов о нашей Церкви и духовенстве», «О том же», «Христианин идет вперед» и т.п.) и о том, что важно для развития культуры в целом («О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности», «Карамзин», «Споры»). Характерно, что статья «Несколько слов о нашей Церкви и духовенстве» и статья «Христианин идет вперед» находятся в окружении статей о литературе и театре. Создается впечатление, что писатель признает за церковью и театром равные права в формировании духовной жизни общества.

Вторая половина книги Гоголя, с девятнадцатой главы «Нужно любить Россию», безусловно, тяготеет к социальной проблематике. В большинстве статей этого блока Гоголь пытается разобраться в причинах социальных проблем российского общества («Нужно поехать по России», «Что такое губернаторша», «Русский помещик», «Сельский суд и расправа», «Страхи и ужасы России», «Занимающему важное место» и др.). Размышления Гоголя на социальные темы в целом имеют ярко выраженную религиозную направлен-

ность, что проявляется и в структуре произведения, поскольку, как и в первом блоке статей, во втором размещаются главы чисто религиозной тематики («Чей удел на земле выше», «Напутствие»).

Необходимо заметить, что два четко выступающих блока «переписки» неоднородны по своей структуре. Среди статей, посвященных литературе, искусству, церкви, встречаются две, сильно тяготеющие к проблемам социального поведения: «Женщина в свете» и «О помощи бедным». Во втором же, социальном блоке, есть две статьи иного характера: «Исторический живописец Иванов», помещенная между «Русским помещиком» и «Что может быть жена для мужа в простом домашнем быту», а также «В чем наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность», которая идет сразу за статьей «Напутствие», призывающей к стойкости в общественном, социально полезном труде.

На стыке двух блоков расположены «Четыре письма к разным лицам по поводу “Мертвых душ”». По исповедальной тональности они скорее переключаются с «Предисловием» и «Завещанием» и с «Историческим живописцем Ивановым». В этих четырех статьях сильна исповедальность, социальный же блок тяготеет к проповеди, а блок, обращенный к духовно формирующим явлениям, обладает достаточно сильным литературно-критическим началом. Композиционный рельеф «Выбранных мест из переписки с друзьями» определяется жанровой разнородностью произведения. От статьи к статье автор от исповеди переходит к позиции и стилистике религиозного литературного критика с еще достаточно слабым проповедническим началом, но постепенно доходит до дидактической раскаленности, до громогласной проповеди, которая внезапно обрывается в статье «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность», где рассуждения литературного критика приобретают нюансы романтической тональности. Глава «Светлое Воскресение» является однозначным итогом на идейно-художественном уровне и объединяющим аккордом в композиционном построении произведения, а в жанровом отношении — проповедью.

Хотя жанровая система «Выбранных мест из переписки с друзьями» так или иначе работает на идейно-художественный замысел автора, отчетливее раскрывая его, на жанровом уровне произведения существуют явления, нарушающие целостность поэтики текста, создающие путаницу, алогизмы — «шумы» в художественном строе «переписки»: это и контрастное плотное сближение в тексте проповеди и исповеди, и загадочная «Прощальная повесть», и необычное стилевое построение «Завещания». В этом есть основания видеть художественные приемы барокко, с его принципами взаимоотражения и нарочитого сближения, даже столкновения далеких по своей природе элементов [2, с. 1979] для выявления сверхсмысла бытия. Чем дальше мы движемся от идей и образов, рожденных в поэтике реализма и религиозного идеализма, к оформлению их в тексте, тем больше проявляет себя барочное начало.

Как видно из композиционного анализа «Выбранных мест из переписки с друзьями», произведение включает набор статей, которые расположены с кажущейся внешней бессистемностью. Первой попыткой систематизации «Выбранных мест...» были письма А.М. Бухарева [3]. С самого начала Бухарев, обращаясь к Гоголю, замечает: «Вы писали здесь большею частью письма к разным лицам, по разным случаям; потому у вас мысли необходимо разброса-

ны — в одном письме указана только одна сторона предмета, другая сторона раскрывается в других письмах, и проч. Но понять вас нельзя иначе, как представляя все эти рассеянные мысли, или, по крайней мере, более существенные из них в общей связи. Иначе, пожалуй, найдем в них много несообразностей, противоречий...» [3, с. 257]. Далее Бухарев выделяет три отдела, которые являются центрами притяжения всех составляющих «Выбранных мест...». Первый отдел «составляют общие и основные мысли — о бытии и нравственности, о судьбах рода человеческого, о церкви, о России, о современном состоянии мира и проч.; мысли второго отдела касаются искусства и в особенности поэзии, и, наконец, третий отдел состоит из некоторых личных объяснений ваших о себе, о сочинениях ваших, об отношении вашем к публике и проч.» [3, с. 258]. Конечно, подобная структуризация скорее общетематическая, а не постатейная, поскольку многие письма-статьи вбирают в себя идейное содержание двух, а то и трех отделов, особенно всепроникающими становятся мысли о бытии и нравственности. Их мы найдем и в статьях об искусстве, и о современности, и в автобиографических частях книги. Однако связь плана расположения статей с последовательностью поднимаемых Гоголем тем вряд ли является случайной. На сегодняшний день признанной считается точка зрения, что по своему общему композиционному построению «Выбранные места...» соотносятся с чином священнослужения в дни Великого поста. В «Предисловии» автор высказывает намерение отправиться Великим постом в Святую Землю и просит прощения, как и положено по чину. Потом писатель, пройдя мысленно через все тяжкие земные дела, «иссушив» душу беспощадными оценками, приходит, словно очистившись, к Святому Воскресению. Эта точка зрения подтверждается текстом и свидетельствует о том, что ничего случайного в подборе частей книги для Гоголя не было. В совокупности писем просматривается организующая их определенная система.

Следует сразу отметить, что внутренняя ансамблевая организация произведений — характерная черта практически всего творчества Гоголя. Одна из любимых Гоголем форм построения художественных произведений — это циклизация. При создании цикла группа произведений объединяется автором по жанровому, тематическому или идейному принципу. Циклизация предполагает внутреннее единство, реализующееся в идейном и образном планах, и допускает внешнюю разнородность, раздробленность текста [4]. В середине XIX в. писатели использовали очевидные принципы объединения (например: жанровый принцип — стихотворных сборников К.Н. Батюшкова, сюжетно-тематический — очерки И.С. Тургенева и М.Е. Салтыкова-Щедрина и т. д.). Принцип объединения гоголевских произведений (особенно «Арабески» и «Миргород») в циклы далеко не всегда является очевидным и требует дополнительного анализа. Циклизация характерна для его повестей, рассказов и в какой-то степени для «Мертвых душ». Так, например, выстраивая композицию второго тома издания своих сочинений, в который вошел цикл «Миргород», Гоголь помещает внутри одного цикла и эпическое произведение «Тарас Бульба», и совершенно другие по тональности и настроению произведения — «Старосветские помещики», «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», которые ближе к повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» с ее характером бытовой зарисовки. Однако рассказ об Иване Федоровиче Шпоньке помещен в первый том, в цикл «Вечера на хуторе близ Диканьки», где

господствует атмосфера волшебства, сказочности, страшных историй народного фольклора, и где ярче бы зазвучал гоголевский «Вий», который авторской волей был помещен в «Миргороде» между «Тарасом Бульбой» и «Повестью о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Гоголь, очевидно, сознательно и специально создавал циклы с нарочитыми перебивками в композиционно-художественном строе: «Уже в первой части “Вечеров...” ясно обозначился принцип определенной композиции сборника, сочетание рассказов в нем контрастно чередующей тональности сказа...», «от пышного и патетического повествования о великом грешнике переход к комическому ведению рассказа о Шпоньке резок: поэт, ушедший в музыку легенды, вдруг сменяется смешным пасечником» [5, с. 49–51].

Тенденция к внутренней неоднородности произведений заметна и в поэтике «Мертвых душ». Так на фоне развернутой, детализированной картины обыденной жизни выглядят внешне неорганичным элементом многочисленные лирические отступления, которые обычно вызывали нарекания критиков из-за их чужеродности художественной стилистике произведения. М.М. Бахтин считал, что лирические отступления разрушают «фамильярную зону контакта с незавершенной современностью», порождая «фальшь и натянутость» [6, с. 487], и даже В.Г. Белинский, в целом одобряя лирическое начало, отметил: «Что касается до нас, мы, напротив, упрекнули бы автора в излишестве непокоренного спокойно-разумному созерцанию чувства, местами слишком юношески увлекающегося» [7, с. 115].

Образ автора в произведениях первой половины XIX в. — явление обычное и имеющее достаточно давнюю традицию. Часто автор что-либо комментирует, проявляет свое отношение к событиям или даже сам выступает как герой. Но в литературе гоголевского времени авторское «я» не разламывает ткань произведения, а органично в него вплетается, как некий дополнительный или даже доминирующий голос. Лирические отступления Гоголя осложняют поэму, стилистически противоречат общему тону повествования. Читатель, настроенный на рассказ о неких событиях, сталкивается с авторскими «выступлениями», стоящими вне изначальной «конвенции» произведения, чьи тональность и пафос противопоставлены общему тону повествования. Остается ощущение, что внутри поэмы существует два разных произведения. Одно — рассказ о похождениях Чичикова, изложенный порой в юмористическом, порой, в сатирическом или гротесковом ключе, рисующий бытовые картины, стилистически выдержанный в лексике нейтральной, даже разговорной. Другое — лирическая песнь автора, в серьезной и даже трагической тональности поднимающая вечные, «проклятые» вопросы, написанная в высоком стиле, часто облаченная в церковнославянизмы. «У Гоголя было два познания страны — бытовое и песенное» [8, с. 34], и это открывает перед исследователями проблему одновременного существования в произведении единства идейно-образного плана и внешней разнородности, раздробленности повествовательного текста. Действительно, и гоголевская «песня», и гоголевский «смех» работают на единый смысловой «узел» — о настоящем и будущем России. На пересечении лирического и смехового начала рождаются емкий образ России, образы людей, ее населяющих, их судьбы, пути их выбора и образ будущего. Но для создания глубины и масштабности этих образов Гоголь использует своеобразный художественный метод — метод внешне контрастного повествования.

Сочетание совершенно разных по своей стилистической принадлежности элементов в едином театрализованном действии являлось характерной чертой стиля народного украинского творчества, так называемого низового барокко. В основе художественных приемов этого стиля лежит прием создания комического посредством слова, стремление к достижению эффекта неожиданности при помощи сочетания противоположностей. Вертепные театры, интермедийные постановки, бытовавшие на Украине, были непосредственным материальным олицетворением этой эстетики смешения: «Интермедия зачастую на семантическом уровне строилась параллельно серьезным частям драмы, то создавался арсенал средств, с помощью которых интермедии приближались к основному серьезному действию; они сводились к созданию параллельных действий» [9, с. 73]. Вертепом были кукольные театры, возникшие в рамках рождественской драмы и представлявшие варианты евангельского текста. При этом ящик для представлений имел два отдела: в верхнем разыгрывали евангельские сюжеты, а в нижнем в перерывах исполняли комические сценки, интермедии, которые часто даже контрастировали с евангельскими рассказами, «светские формы постепенно становились равноправными с сакральными, на что указывает особое положение категории смеха в украинской культуре, распространение и самостоятельная жизнь таких жанров как интермедия и орации, а также десакрализация мистериальных мотивов в вертепе...» [9, с. 27–28].

Подобная вертепная структура повествования узнается в произведениях Гоголя. Прием внешне контрастных построений способствовал особому эстетическому восприятию его произведений, позволял раздвинуть границы повествования, проецировал мысль и образ, порожденные писателем, на все пограничные стороны бытия. Отчетливо виден этот прием в художественном строе «Мертвых душ», со вставной «Повестью о капитане Копейкине» и со сложным сочетанием высокого пафоса лирических отступлений и низкого предмета повествования в тексте: «И грозно объемлет меня могучее пространство, страшной силой отразясь во глубине моей; неестественной властью осветились мои очи: у! какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь!

— Держи, держи, дурак! кричал Чичиков Селифану. Вот я тебя палашом! кричал скакавший навстречу фельдъегерь с усами в аршин. Не видишь, леший дери твою душу: казенный экипаж!

И, как призрак, исчезнула с громом и пылью тройка. Какое странное, и манящее, и несущее, и чудесное в слове: дорога! и как чудна она...» [1, т. 5, с. 202].

Повествование о Копейкине никак не связано с содержанием поэмы, оно подобно сценке во время антракта. Ю. Манн пишет: «Произведение предлагается как повествование о персонаже основного текста, но на самом деле никак с ним не идентифицируется; заявлено как принадлежащие целому, но в результате оказывается самостоятельным...» [10, с. 111]. В невозможности найти общее между повестью, как составной частью поэмы, и самой поэмой целью Гоголя является, кажется, только эстетическое воздействие на читателя. Подтверждает эту точку зрения письмо Гоголя А.В. Никитенко, где он пишет о том, что «повесть нужна не для связи событий, но для того, чтобы на миг отвлечь читателя, чтобы одно впечатление сменить другим» [11, т. 12, с. 55]. Однако такое внешнее соположение противоположностей заставляет читателя задуматься о бесконечном

многообразии и взаимосвязанности элементов бытия, когда одно явление находит свое подобие в другом, скорее противоположном.

Единство противоположностей, смысловая многозначность, часто завуалированная и противоречивая, осложняют осмысление творчества писателя вообще и поэмы «Мертвые души» в частности, когда в произведениях можно найти вещи для обоснования и подтверждения любых, даже противоречащих друг другу трактовок его поэтики и идейных установок от реализма до романтизма, символизма и фантастики. Пристрастие Гоголя к проекциям и перекличкам частей произведения, которые позволяют взглянуть на события иначе, увидеть более высокий смысл, вынуждает исследователей рассматривать его творчество, постоянно соотнося различные части произведения и отдельные произведения между собой.

«Один из основных принципов поэтики барокко — принцип контраста. Этот принцип очевиден во взаимодействии принципов единства и многообразия как организующих композицию художественного произведения барокко и в литературе, и в живописи, и в музыке. Он оказывается в диалектическом сочетании конкретного и абстрактного, частного и общего, помогавшем барочному мастеру в передаче сложных понятий, в создании убедительного для читателя и зрителя художественного языка. По принципу контраста в барочных произведениях сочетались символический и натуралистический принципы воспроизведения действительности, что создавало одну из характернейших черт искусства барокко... Контрастировали между собой натурализм и соседствующий с ним условный способ изображения» [12, с. 7]. Так и в поэме «Мертвые души» одновременно существуют натуралистический и символический ряд, развернутый непосредственно в бытовом повествовании и в высоком пафосе лирических отступлений.

Барокко во многом дает теоретическую опору для разбора художественно-композиционных особенностей как ранних произведений Гоголя, так и «переписки». Так литературоведы, отмечая разнородность цикла «Миргород», как правило, видели его как продолжение «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и как подтверждение стремления Гоголя представить весь срез действительности: «По своему содержанию «Миргород» не отличается целостностью и единством. В нем опубликованы произведения скорее разнородные, чем близкие друг другу. Но именно эта разнородность и характеризовала широту художественного охвата социальной действительности» [13, с. 149]. Это стало особым художественным приемом, присущим поэтике Гоголя в целом, и на основе внешне контрастной поэтики авторская мысль рождается как бы объемнее, имеет тенденцию к всеохватности человеческого бытия. Г.А. Гуковский, отмечая сложность построения «Вечеров» и «Миргорода», обращая внимание на неоднозначность образа автора, замечал, что «рассказчик есть как неорганичная множественность лиц» [5, с. 52] и что «целостное выражение идеи образуется лишь в совокупности рассказов книги, в их взаимоосвящении» [5, с. 64].

Подобный стиль работы с материалом прослеживается во всем творчестве Гоголя, в том числе в публицистике, где отдельные произведения еще труднее классифицировать или связать общей идеей, а формально они объединяются только общим названием (как, например, «Арабески», где автор размещает в одном сборнике как художественные, так и публицистические произведения).

Этот факт, в свою очередь, дает нам основания изучать публицистику Гоголя в единстве и в циклическом соотношении с художественными произведениями писателя. Таким образом, представляется возможным определить «Выбранные места...» как своеобразное художественное произведение. Такой подход косвенно подтверждает и В.Г. Белинский в своей статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» («Телескоп». 1835. № 7 и № 8), когда он пишет о Гоголе: «только поэт, а не другое что-нибудь» и тут же замечает по поводу публицистики Гоголя: «Я очень рад, что заглавие и содержание моей статьи избавляет меня от неприятной обязанности разбирать ученые статьи г. Гоголя, помещенные в «Арабесках». Я не понимаю, как можно так необдуманно компрометировать свое литературное имя (...). Если подобные этюды ученость, то избавь нас Бог от такой учености!». По-видимому, критик был прав, и для Гоголя его публицистика — это в первую очередь не «ученость», а художественность.

Позже Гоголь задумает разбить «Арабески», часть статей соединить со статьями «Выбранных мест...» и включить в состав пятого тома прижизненного издания собрания сочинений, в то время как оставшиеся должны были войти в шестой том «Юношеских опытов». Гоголь занимается перекомпоновкой цикла, а перестройка уже сложившегося произведения никогда не бывает случайной, поэтому не следует полностью доверять утверждению Гоголя, что он просто собирал «всякую всячину», попавшиеся под руку письма или статьи для «организации» цикла. Ибо в таком случае он вряд ли бы занимался «переустройством» «всякой всячины». Кроме того, Гоголь никогда не писал «по наитию», он очень долго обрабатывал, шлифовал свои произведения, сообразуясь с идейной задачей и обращая очень серьезное внимание на художественную сторону.

Барочный принцип организации циклов с опорой на внешне разнородные компоненты можно увидеть сразу на нескольких уровнях «Выбранных мест из переписки с друзьями» и при сопоставлении крупных блоков поэмы «Мертвые души». Описав, например, смерть прокурора, автор от конкретных жизненных наблюдений, от сатирической тональности мгновенно переходит к пафосу проповедника: «...Так скажут многие читатели и укорят автора в несообразностях или назовут бедных чиновников дураками, потому что щедр человек на слово дурак и готов прислужиться им двадцать раз на день своему ближнему. Довольно из десяти сторон иметь одну глупую, чтобы быть признану дураком мимо девяти хороших. Читателю легко судить, глядя из своего покойного угла и верхушки, откуда открыт весь горизонт на все, что делается внизу, где человеку виден только близкий предмет. И во всемирной летописи человечества много есть, которые, казалось бы, вычеркнул и уничтожил как ненужные. Много свершилось в мире заблуждений...» [1, т. 5, с. 192]. Дальше идет известный большой отрывок о пути человечества, о заблуждениях, который звучит с высоким проповедническим пафосом и заканчивается столь же парадоксально: «...но смеется текущее поколение и самонадеянно, гордо начинает ряд новых заблуждений, над которыми также потом посмеются потомки.

Чичиков ничего обо всем этом не знал совершенно. Как нарочно, в то время он получил легкую простуду — флюс и небольшое воспаление в горле...» [1, т. 5, с. 192]. Чичиков появляется в тексте высокой проповеди внезапно, словно чертенок из «церковного» ларца, и повествование о Чичикове как бы возвращает

нас к миру чиновников: о смерти прокурора не знал главный герой. Но Гоголь переключает повествование так быстро, что это должно шокировать читательское восприятие.

Тот же прием прослеживается и в способах построения Гоголем метафор, сравнений. Гоголевские развернутые метафоры парадоксальны, когда объект сравнения и то, с чем он сравнивается, находятся на принципиально разных полюсах: «Город был решительно взбунтован; все пришло в брожение и хоть бы кто-нибудь мог что-либо понять. Дамы умели напустить такого тумана в глаза всем, что все, а особенно чиновники, несколько времени оставались ошеломленными. Положение их в первую минуту было похоже на положение школьника, которому сонному товарищу, вставшие пораньше, засунули в нос гусара, то есть бумажку, наполненную табаком. Потянувши спросонок весь табак к себе со всем усердием спящего, он пробуждается, вскакивает, глядит, как дурак, выпучив глаза, во все стороны, и не может понять, где он, что с ним было, и потом уж различает озаренные косвенным лучом солнца стены, смех товарищей, скрывшихся по углам, и глядящее в окно наступившее утро, с проснувшимся лесом, звучащим тысячами птичьих голосов, и с осветившеюся речкой, там и там пропадающею, усыпанную нагими ребятишками, зазывающими на купание, и потом уже наконец чувствует, что в носу у него сидит гусар...» [1, т. 5, с. 173]. Интересно заметить, что даже небольшое развернутое сравнение, во многом контрастное, так и стремится перейти в лирическое отступление автора, окрашенное воспоминаниями о детстве.

В современной Гоголю публицистике авторы стремились к некоторой тематической и композиционной выстроенности произведения, к последовательному раскрытию мысли. Можно привести в пример «Философические письма» П.Я. Чаадаева. Это произведение, так же как и гоголевское, состоит из писем-статей. Каждое письмо может читаться как оригинальное, самостоятельное произведение, но оно является продолжением другого — мысль делает новый виток, находит новый материал для своего развития. В целом же изложение выглядит логически стройным, последующее тесно сопрягается с предыдущим. Логическую красоту и стройность рассуждений современники Гоголя ценили очень высоко. Поэтому алогичность поэтического языка Гоголя, проявившаяся и в «Выбранных местах...», не соответствовала русской литературной традиции. Критики со страниц журналов напрямую упрекали его в непоследовательности. Так, в «Отечественных записках» в статье «Письмо к Гоголю по поводу предисловия ко второму изданию “Мертвые души”», автор за подписью «Сто-один» пишет, что у Гоголя «доктрина совершенно чуждая последовательности и определенности» и «поэтому у людей, следующих этой доктрине, несообразности, вопиющие противоречия — самая ходячая монета: смирение уживается у них рядом с высокомерием, любовь к ближнему со спокойным созерцанием его долговременных мучений, авторитет попирает своими ногами права разума» [15, с. 81–82]. Этот же автор советует Гоголю учиться, тренировать логику, занимаясь математикой.

Но Гоголь придерживался собственной художественной логики. Идеино-художественный замысел, связывающий воедино части всей книги, есть, и он становится очевиден только после прочтения текста «Переписки» полностью. Внешняя организация художественного материала отвечает принципам контра-

стной поэтики барокко, и мысль автора раскрывается перед читателем не последовательно и постепенно, а в «разобранном» виде — открывается то одна, то совсем другая ее сторона. Внимание читателя постоянно переключается, не отрываясь от основной идеи. Таким образом создается своеобразная «полифония» текста. Этот прием впоследствии разрабатывался писателями второй половины XIX века.

Библиографический список

1. Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Русская книга, 1994.
2. Славянское барокко: Историко-культурные проблемы эпохи. М.: Наука, 1979. 374 с.
3. Русские духовные писатели: архимандрит Феодор (А.М. Бухарев). М.: Столица, 1991. 320 с.
4. Циклизация литературных произведений. Системность и целостность. Кемерово: Изд-во КГУ, 1994. 104 с.
5. Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. М.; Л.: Гос. из-во худ. лит., 1959. 307 с.
6. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Прогресс, 1979. 502 с.
7. Белинский В.Г. Похождение Чичикова или «Мертвые души» // Путь к Гоголю. М.: Дружба народов, 1997. 168 с.
8. Шкловский В. О Хлестакове, Чичикове, о «Мертвых душах» и о песне // Литературный критик. 1938. № 4. С. 27–40.
9. Софронова Л.А. Старинный украинский театр. М.: Росспэн, 1996. 352 с.
10. Манн Ю. Повесть о капитане Копейкине как вставное произведение // Русская новелла. Проблемы теории и истории. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1993. С. 83–105.
11. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1952.
12. Rogov A.I. Проблемы славянского барокко // Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. М.: Наука, 1979. С. 5–15.
13. Храпченко М.Б. Николай Гоголь. Литературный путь. Величие писателя. М.: Наука, 1993. 653 с.
14. Розов В.А. Традиционные типы малорусского театра XVII–XVIII вв. и юношеские повести Н.В. Гоголя // Памяти Н.В. Гоголя: Сб. статей и речей. Киев, 1911. С. 99–169.
15. Письмо к Гоголю по поводу предисловия ко второму изданию «Мертвые души» // Отечественные записки. 1847. № 2. С. 81–82.