DOI 10.37882/2223-2982.2023.7.01

«ОДЕРЖИМОСТЬ ПРОСТРАНСТВОМ»: ПАСТЕРНАК И ГОГОЛЬ

OBSESSION WITH SPACE : PASTERNAK AND GOGOL

V. Abashev

Summary: The article analyzes the spatial vision in B.L. Pasternak's work and its connection with the category of space in N.V. Gogol's artistic world. The singularity of Gogol 's spatial vision was noted by all researchers of the writer 's poetics from A. Bely to Yu. Lotman. They drew attention to his dynamism, his ability to unexpected transformations, shifting plans and, in general, the destruction of linearity. In typological terms, Gogol's vision of space is akin to the Baroque culture. The actualization of Gogol's vision of space occurred and was developed in the culture of Russian modernism of the 1910s and 1930s. Pasternak's spatial vision became one of the variants of the Gogol type development. We are not talking about direct succession, but typological kinship. Pasternak perceives space as a living organic element that generates phenomena and objects. It is characterized by increased dynamism and eroticism. A number of examples demonstrate the kinship of Pasternak's vision of space to Gogol's.

Keywords: B.L. Pasternak, N.V. Gogol, A. Bely, poetics of space, Baroque.

Абашев Владимир Васильевич
доктор филолог. наук, профессор,
Пермский государственный национальный исследовательский университет
vv_abashev@mail.ru

Аннотация: В статье анализируется пространственное видение в творчестве Б.Л. Пастернака и его связь с категорией пространства в художественном мире Н.В. Гоголя. Необычность гоголевского пространственного видения отмечалась всеми исследователями поэтики писателя от А. Белого до Ю. Лотмана. Они обращали внимание на его динамизм, способность к неожиданным трансформациям, смещению планов и в целом разрушению линейности. В типологическом плане гоголевское видение пространтства родственно культуре барокко. Актуализация этого видения произошла и получила развитие в культуре русского модернизма 1910-1930-х гг. Пространственное видение Пастернака стало одним из вариантов развития гоголевского типа. Речь идет не о прямой преемственности, а о типологическом родстве. Пастернак воспринимает пространство как живую органическую стихию, порождающую явления и предметы. Для него характерны повышенный динамизм и эротизация. На ряде примеров демонстрируется родственность пастернаковского видения пространства гоголевскому.

Ключевые слова: Б.Л. Пастернак, Н.В. Гоголь, А. Белый, поэтика пространства, барокко.

Статья посвящена обоснованию утверждения о родственности восприятия пространства у Н.В. Гоголя и Б.Л. Пастернака, о свойственной им, используя выражение А.Г. Габричевского, «одержимости пространством» [6, с. 321]. Конечно, Гоголь не был тем художником, с которым Пастернак, как это было у него с Р.-М. Рильке, В.В. Маяковским или А.А. Блоком, чувствовал бы «избирательное сродство». Да, в дневнике К. Чуковского есть запись о «восторженном» отношении Пастернака к Гоголю [16, т. 11, с. 303], но эта «восторженность» – преобладающий модус его мирововсприятия и больше говорит о поэте, чем об авторе «Мертвых душ». У Пастернака нет эссе о Гоголе, единичны упоминания о писателе и в его обширной переписке [16, т. 10, с. 558], как единичны и случаи прямого обращения к гоголевской прозе. Неудивительно, что работы об отношениях Гоголя и Пастернака также единичны.

И все же тема о художественных связях двух писателей отнюдь не бесплодна. Не будет преувеличением сказать, что гоголевская проза с ее художественными приемами, образами и темами, ее отношением к языку стала универсальным претекстом русской литературы XX века. А. Белый справедливо писал о волне «гоголизма», захлестнувшей литературу 1910-30-х гг. [1, с. 309]. «Будучи лабораторией языковых опытов», утверждал он, Гоголь «не замкнут каноном; он – почва взаимнооспаривающих школ» [1, с. 291]. Поэтому автор «Мастерства Гоголя» и призывал искать его в каждом художнике слова: «откроете Гоголя там, где ему не положено быть академиками» [1, с. 320].

Призыв Белого «искать Гоголя» в каждом художнике слова, впрочем, является обоюдоострым. Не без оснований исследователи литературы высказывают опасения, что презумпция тотальности влияния Гоголя может приводить порой к аберрациям исследовательской оптики и реминисценции гоголевских текстов, и эти следы начинают проступать у любого писателя [17, с. 70]. Одним из примеров такой аберрации стал как раз Пастернак, когда на основании лишь переклички названий исследователь соотнес «Охранную грамоту» Пастернака с «Пропавшей грамотой» Гоголя, трактуя совпадение как сознательную аллюзию. Приняв такое допущение за аксиому, автор обнаружил в пастернаковской прозе чуть ли не повсеместное присутствие «гоголевских кодов». Даже Рильке, которому посвящена «Охранная грамота», оказался субститутом Гоголя на том лишь основании, что в начальном эпизоде (ребенком Пастернак запомнил встречу с Рильке на вокзале и в поезде) Пастернак не называл имя немецкого поэта, зато, как догадался автор, сделал его обличие «похожим на то, как традиционно изображали Гоголя: упомянул о черном дорожном плаще-разлетайке» [13, с. 188]. Стоило бы, конечно, уточнить, что разлетайка у Пастернака текстуально «тирольская», но понятно, что при избранной настройке оптики Гоголя можно увидеть повсюду.

Более, чем поиск реминисценций и аллюзий, может быть плодотворен анализ художественной преемственности на уровне более широких категорий, таких как сюжетные схемы или универсалии художественного мира. Поэтому вполне аргументированным выглядит тезис, что сюжетная линия Ларисы Антиповой и адвоката Комаровского в романе «Доктор Живаго» представляет собой вариацию введенного Гоголем в русскую культуру мифа о колдуне и очарованной красавице [11, с. 24]. Мы также, анализируя видение пространства, подходим к нашей теме на уровне универсалий художественного мира. Хотя Пастернак, в отличие от А. Белого и не был «гоголистом», но влияния Гоголя он не смог избежать. Тот тип восприятия пространства, который был ему свойственен и само значение этой категории в его художественном мире обнаруживают черты родства с гоголевским. У обоих писателей пространственный аспект чрезвычайно значим, у них было исключительно оригинальное и эмоционально интенсивное видение пространства.

Уже на уровне словоупотребления гоголевское отношение к пространству кажется необычным на фоне современной ему литературы. Это сказывается как в пристрастии к множественному числу, так и на семантическом уровне. «В каждом слове [Пушкина] бездна пространства» [8, 3, с. 95] – такая смелая метафоризация опережает свое время, но предвосхищает практику литературы XX века. За ней стоит необычность пространственного видения у Гоголя. Она была отмечена уже А. Белым в его новаторском исследовании поэтики писателя. Белый особенно подчеркнул его динамизм и способность к неожиданным трансформациям: «ландшафт Гоголя движется, меняя свои очертания» [1, с. 126]. Акцент на пространственности как доминанте художественного мышления Гоголя сделал А. Синявский, выразив эту мысль в образной форме. Гоголь у него, в отличие от современников не писатель-психолог, а «скорее географ, геолог», то есть художник, работающий с пространством и видящий человека также пространственно [18, с. 32]. Подчеркивая вслед за Белым «кривизну» и динамизм гоголевского пространства, Синявский связал с этими качествами пространственного видения и особенности гоголевского стиля [18, с. 36]. Ю. Манн в многочисленных работах о Гоголе отмечал «неевклидовую геометрию» его художественного пространства [15], а также тот факт, что «пространственный масштаб» становился у него универсальным мерилом силы и мощи явлений и духовного, и физического порядка [14, с. 24]. «Максимальную подвижность» пространственного мира Гоголя отмечал и Лотман, подчеркивая, что этот динамизм «проявляется не только в скорости движения, но и в его способности к внутренним изменениям. Это – мир не зафиксированный, движущийся, в котором все может перейти во все» [12, с. 280].

Можно утверждать, что Гоголь совершил своего рода переворот в художественном видении пространства. От его классического понимания как однородного и нейтрального вместилища всех вещей и явлений он перешел к видению пространства как органической динамической стихии, пребывающей в процессе непрерывных трансформаций. Прибегая к аналогиям из области истории изобразительного искусства, можно сказать, что он, порвав с классицистическим видением пространства художников Возрождения, перешел к барочному типу своего воображения. Значение барочной литературной традиции для Гоголя, впрочем, не раз отмечалось исследователями [4; 10].

Тем самым Гоголь наметил ту плодотворную линию в развитии поэтики пространства, которая была подхвачена литературой 1910–1930-х гг. Пастернак был в числе ее продолжателей наряду с Белым. Речь идет, конечно, не об «ученичестве», а типологическом родстве. Но в то же время можно назвать, по крайней мере, два случая, когда Пастернак вступал в творческий диалог с Гоголем по поводу пространства. Один из примеров прямого диалога с Гоголем – стихотворение «Распад» из книги «Сестра моя – жизнь». Пастернак предпослал ему эпиграф из «Страшной мести»: «Вдруг стало видимо далеко во все концы света».

Куда часы нам затесать?
Как скоротать тебя, Распад?
Поволжьем мира чудеса
Взялись, бушуют и не спят.

И где привык сдаваться глаз
На милость засухи степной,
Она, туманная, взвилась
Революционною копной.

По элеваторам, вдали,
В пакгаузах, очумив крысят,
Пылают балки и кули,
И кровли гаснут и росят.

У звезд немой и жаркий спор:
Куда девался Балашов?
В скольких верстах? И где Хопер?
И воздух степи всполошен:

Он чует, он впивает дух
Солдатских бунтов и зарниц,
Он замер, обращаясь в слух.
Ложится – слышит: обернись!

Там – гул. Ни лечь, ни прикорнуть.
По площадям летает трут.
Там ночь, шатаясь на корню,
Целует уголь поутру [16, т. 1, 139].

Стихотворение детально проанализировано

С.Н. Бройтманом в его монографии о поэтике книги «Сестра моя – жизнь» [2, с. 403–408], и мы коснемся только интересующего нас аспекта: следы гоголевского видения пространства в структуре стихотворения. Стоит отметить, что в первой публикации эпиграфа не было, он появился только в книге. Тем самым Пастернак, опознав у себя гоголевское слово, обнажил бессознательную вначале реминисценцию и сделал явным, насколько его переживание пространства совпало с гоголевским.

Причем, цитируя знаменитое описание пространственной трансформации в «Страшной мести», Пастернак опустил предшествующее ему предложение: «За Киевом показалось неслыханное чудо. Все паны и гетманы собирались дивиться сему чуду» [8, т. 1, с. 211]. Между тем именно мотив чуда – «Поволжьем мира чудеса / Взялись, бушуют и не спят» – организует пространственную фантасмагорию «Распада». Название маленькой железнодорожной станции стало метафорой состояния чудесного и тревожного преображения мира летом 1917, когда вдруг стало «видимо далеко во все концы света» и обнажилась конструкция мира. В этом состоянии далекое и невидимое оказывается близким и различимым в мельчайших деталях (от крысят в далеких пакгаузах, до росящих кровель), небесные звезды жарко спорят, куда девался городок Балашов, а всполошенный степной воздух ловит отзвуки солдатских бунтов. Кстати, спор звезд, потерявших привычное расположение земных локаций, едва ли не цитирует сбивающую с толку путаницу пространственных ориентиров в «Заколдованном месте» Гоголя: «Поворотил назад <…> – гумно видно, а голубятни нет! Опять поворотил поближе к голубятне – гумно спряталось. <…> Побежал снова к гумну – голубятня пропала; к голубятне – гумно пропало» [8, т. 1, с. 243].

В «Распаде» Пастернак не только воссоздал гоголевское смещенное пространство и эффекты его «бушующих чудес», но и обратился к гоголевскому мотиву возмездия в «Страшной мести». Кто эта «Она, туманная», что «взвилась революционною копной»? Засуха? И засуха, и пылающая копна сена, и туманный, лишь маячащий женский образ. Возможно, это первая по времени у Пастернака персонификация идеи революции как возмездия за унижение и поругание женственности. Позднее, в «Спекторском» туманный образ «Распада» воплотится в девочке-заре, ставшей в гражданскую войну девой-воительницей: «По всей земле осипшим морем грусти, / Дымясь, гремел и стлался слух о ней, / Марусе тихих русских захолустий, / Поколебавшей землю в десять дней» [16, т. 2, с. 41]. «Распад» – единственный случай прямого и очевидного диалога Пастернака с Гоголем, обнаруживающий родство их видений пространства. При этом они не тождественны, особенно в эмоциональном модусе.

У Пастернака пространство, – часто во множественном числе: пространства! – как правило, отмечено повышенной интенсивностью состояний и проявлений, по-тютчевски – «преизбытком жизни». Поэтому у Пастернака пространство *пьяное*: «В час, когда из сада остро тянет тенью / Пьяной, как пространства, мировой, как скок / Степи под седлом, я весь на иждивенье / У огня в колонной воспаленных строк. [16, т. 1, с. 365]; оно *дымится* (характерный для Пастернака маркер повышенной интенсивности: «земля дымится словно щей горшок» [16, т. 1, с. 222]): «Дымились, встав от сна, / Пространства за Навтлугом, / Познанья новизна / Была к моим услугам» [16, т. 2, с. 99]; оно забывается в трансе: «Закрой глаза. В наиглушайшем органе /На тридцать верст забывшихся пространств // Стоят в парах и каплют храп и хорканье, / Смех, лепет, плач, беспамятство и транс» [16, т. 1, с. 200].

Все эти состояния у Пастернака связаны с ощущением особой избыточности жизни, иначе говоря, пространство им видится как средоточие непрерывного жизненного брожения, как порождающая стихия. И поэтому естественно, что наиболее сильным и явным определением пространства у Пастернака становится высшее выражение жизни – любовь. Пространство, эта колыбель бытия, у Пастернака пронизано дыханием эроса. Эротизация пространства не была исключительно индивидуальной особенностью его восприятия. «Эрос пространственности», как показал Н.К. Гаврюшин, был одной из философско-эстетических тенденций в искусствознании и культурологии 1920-х гг. Перекличку с Пастернаком в переживании пространства можно найти, например, у, казалось бы, такого далекого для Пастернака поэта и визионера, как Даниил Андреев. Нетрудно привести самоочевидные контексты, открывающие эротизацию пространства у Пастернака: «Известно ли, как влюбчиво / Бездомное пространство?» [16, т. 1, с. 292]; «Пространство спит, влюбленное в пространство»; «<…> березы, метлы, голодранцы, / Афиши, кошки и столбы скользят / Виденьями влюбленного пространства» [16, т. 2, с. 11].

Для типологической характеристики пространственного видения Пастернака целесообразно обратиться к культурному контексту его времени. И здесь наиболее близким и родственным источником оказываются искусствоведческие, культурологические и философско-эстетические идеи А.Г. Габричевского (1891–1968), одно из выражений которого приведено в названии статьи. Ровесник Пастернака, принадлежавший к тому же культурному слою серебряного века, оригинальный мыслитель и увлекающий собеседник, Габричевский входил в круг общения Пастернака. Не исключено, что поэту были известны его философско-эстетические и искусствоведческие работы 1920-х годов. Косвенным признаком такого знакомства служит пастернаковское отношение к Тинторетто, сформулированное им в «Охранной грамоте». Описывая усвоенные им уроки венецианской живописи («один из первичных омутов творчества»), Пастернак оговаривается, что живые, но давние впечатления

1912 г. он истолковывает здесь в том русле понимания искусства, которое сложилось у него к сегодняшнему дню. И теперь ему ясно, что природа художественного гения открылась для него не в классике Ренессанса, а именно в Тинторетто, в «холсты [которого] входит буря, очищающая хаос мастерства определяющими ударами страсти» [16, т. 3, с. 206].

«Буря», «удары страсти» – это, конечно, словарь Пастернака: «мирозданье – лишь страсти разряды» [16, т. 1, с. 133]. Но семантика страсти и бури в описании Тинторетто чрезвычайно близки к интерпретации итальянского художника в работе Габричевского, увидевшего в нем гениальное проявление «пространственного опьянения» культуры барокко [5, с. 286], «одержимость пространством» [6, с. 321]. Статическому пространству, понимаемому как инертное вместилище вещей, пространству Рафаэля Тинторетто противопоставил и сделал «главным героем [своих] видений – само единое, безграничное и, вместе с тем, как бы органическое одушевленное пространство» [6, с. 322]. Это пространство Габричевский назвал динамическим, акцентируя его энергийный аспект и подчеркивая, что пространство не вместилище вещей, а сила, «качественный субстрат, поток становления, из которого возникают отдельные тела». Динамическое пространство «дано до объектов <…> и есть их бытийное основание. Объекты суть продукты его индивидуации, они создаются как бы из пространства» [6, с. 165]. То же можно сказать словами Пастернака: все вещи «скользят / Виденьями влюбленного пространства» [16, т. 2, с. 11]. Такое тесное сближение теоретической рефлексии и поэтической интуиции в видении пространства – следствие своего рода пространственного поворота, который происходил в отечественной культуре 1910-20-х гг. Новое прочтение Гоголя и актуализация его пространственного видения были частью общего процесса, который подытоживала и книга Белого, и искусствоведческие штудии Габричевского.

Это касается в том числе и эротически окрашенного переживания пространства, что особенно акцентировано в работах Габричевского. Если у Пастернака феминизация пространства (как и его динамически-энергийный аспект) лексически эксплицированы и очевидны, то у Гоголя эротические проекции пространственных описаний подспудны, имплицитны. Этот аспект гоголевского переживания пространства проанализирован М. Вайскопфом. Он убедительно показал, как Гоголь в его переживании пространства «адаптировал мистико-эротическую традицию, усвоенную романтизмом» [3, с. 84]. Характерный пример эротически окрашенного переживания пространства – финал гоголевского отрывка «Рим», где князю с вершины Яникульского холма открывается панорама Вечного города. Это описание – яркий пример гоголевского распахнувшегося и в то же время смещенного пространства, когда «малейшая черточка отдаленных зданий была ясна, и всё казалось так близко, как будто можно было схватить рукою». Князь, напомним, почти бессознательно поднимается на вершину холма с одной мыслью – найти Аннунциату, поразившую его красотой. Но когда перед ним распахивается панорама Рима, происходит нечто неожиданное. «Объятый» распахнувшимся пространством, «князь позабыл и себя, и красоту Аннунциаты, и таинственную судьбу своего народа, и всё что ни есть на свете» [9, с. 259]. Пространство вечного города, объемлющее героя, экстатически соединило в себе панораму Рима и его любовь, и грезы о «таинственной судьбе» отечества.

Нетрудно заметить, что мотивы финала «Рима» странным, на первый взгляд, образом перекликаются с хрестоматийным лирическим отступлением о России-тройке. Архитектурно воплощенный в камне Рим и пустынную Россию объединило переживание пространства. И здесь в связи с восприятием гоголевского лирического отступления мы встречаем второй случай диалога Пастернака с автором «Мертвых душ». На это раз в отличие от встречи в «Распаде» неочевидного, но принципиально важного для понимания содержания пастернаковского и гоголевского видения пространства. Напомним этот ставший прецедентом для русской культуры гоголевский текст: «Открыто-пустынно и ровно все в тебе; как точки, как значки, неприметно торчат среди равнин невысокие твои города; ничто не обольстит и не очарует взора. Но какая же непостижимая, тайная сила влечет к тебе? Почему слышится и раздается немолчно в ушах твоя тоскливая, несущаяся по всей длине и ширине твоей, от моря до моря, песня? Что в ней, в этой песне? Что зовет, и рыдает, и хватает за сердце? Какие звуки болезненно лобзают, и стремятся в душу, и вьются около моего сердца? Русь! чего же ты хочешь от меня? какая непостижимая связь таится между нами? Что глядишь ты так, и зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи? И еще, полный недоумения, неподвижно стою я, а уже главу осенило грозное облако, тяжелое грядущими дождями, и онемела мысль пред твоим пространством. Что пророчит сей необъятный простор? Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца? Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройтись ему? И грозно объемлет меня могучее пространство, страшною силою отразясь во глубине моей; неестественной властью осветились мои очи: у! какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь! [8, т. 5, с. 207].

И здесь пространство воспринимается Гоголем не статически – как пустая среда или отделенный, дистанцированный объект созерцания, а как органически живая и грозная стихия, объемлющая автора (вспомним «Рим», где панорама города «объемлет» героя). Контакт с пространством переживается как эмоционально напряженная и эротически окрашенная встреча с иным,

не-Я, с непостижимым Другим, как их взаимодействие и взаимопроникновение, как напряженные поиски понимания. Человек вглядывается в пространство, и пространство вглядывается в человека. Почти как ответ на гоголевское вопрошание: «Чего же ты хочешь от меня?» – прочитываются в этом контексте строфы Пастернака.

Графленая в линейку десть!
Вглядись в ту сторону, откуда
Нахлынуло все то, что есть,
Что я когда-нибудь забуду.

Отрапортуй на том смотру.
Ударь хлопушкою округи.
Будь точно роща на юру,
Ревущая под ртищем вьюги.

Как разом выросшая рысь,
Всмотрись во все, что спит в тумане,
А если рысь слаба вниманьем,
То пристальней еще всмотрись.

Одна оглядчивость пространства
Хотела от меня поэм.
Одна она ко мне пристрастна,
Я только ей не надоем.

Когда, снуя на задних лапах,
Храпел и шерсть ерошил снег,
Я вместе с далью падал на пол
И с нею ввязывался в грех.

По барабанной перепонке
Несущихся, как ты, стихов
Суди, имею ль я ребенка,
Равнина, от твоих пахов? [16, т. 1, с. 231, 232]

В этих двух фрагментах так далеко – и исторически, и психологически – отстоящих друг от друга писателей, мы находим все же родственный опыт переживания пространства. Оно сопряжено с сильными телесными ощущениями удовольствия или страдания, радости или страха. Оно вначале соматично, а уж потом семантично. С новой откровенностью поэта XX века Пастернак обнажает эротическую основу отношений человека и пространства. Важно подчеркнуть, что отношения человека и обступающего его пространства у обоих авторов описываются в форме встречи, взаимного вглядывания и томящего ожидания. Зов пространства пробуждает желание понять и ответить. По-пушкински: «я понять тебя хочу, темный твой язык учу». Что ожидает от человека пространство? На вопрос Гоголя отвечает Пастернак. Пространство хочет от человека поэмы в смысле ποιέμα – работа, творение. На эрос пространства человек отвечает эросом творчества. В именовании выражается стремление заколдовать пространство словом, унять его тектоническое буйство и, осмыслив, назвав, обуздать тем самым его изгибы, складки, впадины.

Но не только словом осваивает пространство писатель, осмысляющий свою миссию творца в совокупном ансамбле культуры. П.А. Флоренский утверждал, что «вся культура может быть истолкована как деятельность организации пространства» [19, с. 55]. Архитектурные фантазии Гоголя, предвосхитившие «Невидимые города» Итало Кальвино, могут служить подтверждением его идеи. Гоголь мыслил физическое освоение пространства мощью колоссальной городской архитектурой, чтобы «как можно более выказывать [энергию сооружений] пространству»: «Башни огромные, колоссальные необходимы в городе. <…> Кроме того, что они составляют вид и украшение, они нужны для сообщения городу резких примет, чтобы служить маяком, указывавшим бы путь всякому. <…> Объем кругозора по мере возвышения распространяется необыкновенною прогрессией. <…> Строение должно неизмеримо возвышаться почти над головою зрителя; чтобы он стал, пораженный внезапным удивлением, едва будучи в состоянии окинуть глазами его вершину. <…> К нему может идти улица, показывающая его в перспективе, издали, но оно должно иметь поражающее величие вблизи. Чтобы дорога проходила мимо его! Чтобы кареты гремели у самого его подножия»! [8, т. 3, с. 102].

Гремящим крещендо карет, завершающим описание, воображаемый башенный город Гоголя неожиданно отозвался мандельштамовским видением строительства башни: «Здравствуй, мой давний бред, – / Башни стрельчатой рост! / Кружевом камень будь / И паутиной стань: / Неба пустую грудь / Тонкой иглою рань». Строительные видения Гоголя и О.А. Мандельштама подспудно объединяет то понимание культуры, которое позднее сформулирует Пастернак: «Я любил живую суть исторической символики, иначе говоря тот инстинкт, с помощью которого мы, как ласточки-саланганы, построили мир, – огромное гнездо, слепленное из земли и неба, жизни и смерти и двух времен, наличного и отсутствующего» [16, т. 3, с. 207]. Это ответ культуры на зов пространства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белый А. Мастерство Гоголя. Исследование. М.; Л.: Гос. изд-во художеств. литературы, 1934. 324 с.
2. Бройтман С.Н. Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя – жизнь». М.: Прогресс-Традиция, 2007. 608 с.
3. Вайскопф М. Гоголь и морфология эротического духовидения в русской романтической традиции // Феномен Гоголя. СПб.: Петрополис, 2011. С.71–84.

4. Виндугерите И. Складка пейзажа: к проблеме барокко в творчестве Н.В. Гоголя // Literatura (Vilnius). 2008. № 50. С. 19–29.
5. Габричевский А.Г. Пространство и плоскость в искусстве Тинторетто // Сообщения ГМИИ им. А.С. Пушкина. Вып. 9. М.: [Б. и.], 1991. С. 283–293.
6. Габричевский А.Г. Морфология искусства. М.: Аграф, 2002. 864 с.
7. Гаврюшин Н.К. Эрос пространственности: А.Г. Габричевский и русская эстетика 1920-х гг. // Вопросы философии. 1994. № 3. С. 148–154.
8. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. М.: Наука; ИМЛИ РАН, 2003–2012.
9. Гоголь Н.В. Рим. Отрывок // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14 т. Т. 3. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1938. С. 218–259.
10. Иваницкий А.И. От раннего Гоголя к позднему: путь барокко // Культура и текст. 2022. № 2 (49). С. 24–29.
11. Климова М.Н. Русский миф о колдуне и очарованной красавице: структура, генезис, эволюция // Сюжетология и сюжетография. 2015. № 1. С. 17–26.
12. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М.: Просвещение, 1988. С. 251–293.
13. Мальцева О. Гоголевские коды в повести Б. Пастернака «Охранная грамота» // Новое литературное обозрение. 2021. № 4. С. 188–196.
14. Манн Ю. Поэтика Гоголя. М.: Художественная литература, 1978. 398 с.
15. Манн Ю. Заметки о «неевклидовой геометрии» Гоголя, или «Сильные кризисы, чувствуемые целою массою» // Вопросы литературы. 2002. № 4. С.170–200.
16. Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: В 11 т. / Сост. и коммент. Е.Б. Пастернака, Е.В. Пастернак. М.: СЛОВО/SLOVO, 2004–2005.
17. Слободнюк С.Л. Птица тройка, два трамвая и смерть доктора Живаго (опыт сопоставительного анализа) // Art Logos. 2018. № 3(5). С. 67–77.
18. Терц А. (Синявский А.) В тени Гоголя // Терц А. (Синявский А.) Собрание сочинений: В 2 т. М.: СП «Старт», 1992. Т. 2. С. 5–336.
19. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. 324 с.

© Абашев Владимир Васильевич (vv_abashev@mail.ru).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»

Пермский государственный национальный исследовательский университет