

ПРОСТРАНСТВО СВЕТА В ПОВЕСТИ Н.В. ГОГОЛЯ «РИМ»

Последняя опубликованная повесть Н.В. Гоголя «Рим» знаменовала собой завершение его мировоззренческих поисков, находящих свое эстетическое воплощение в творческой системе художника. Заявленный еще в повестях «миргородского» цикла безграничный потенциал человека, скрытые силы его души, которые дают надежду на преодоление бессмысленности существования социума, определяют финальный триумф гоголевского героя, позволяют отказаться от бессмысленных правил суетного и пустого общества, приобщиться к великой животворящей силе искусства и увидеть истинную цельность и гармонию мира, его скрытый, потаенный «свет», который и является Душой Мира, его сущностью. Деформация природы света в ослепительный «блеск» суетной погони за благами жизни – лишь искушение, которое должен преодолеть человек, чтобы познать себя самого и тайну бытия.

Ключевые слова: Гоголь; «Рим»; свет; мир.

Рим! О тебе говорят: «Ты мир».
И.В. Гете

Открывая третий том своих повестей одним эстетическим манифестом – «Невским проспектом», Гоголь закрывает его другим – «Римом». Впервые увидевшая свет в 1842 г. в третьем номере журнала «Москвитянин» повесть «Рим» вызвала непонимание современников и, как следствие этого, по большей части недоброжелательные отзывы критики. Так, В.Г. Белинский в своем «Объяснении на объяснение по поводу поэмы Гоголя “Мертвые души”» говорил, что «в статье “Рим” есть удивительно яркие и верные картины действительности <...> есть и косые взгляды на Париж, и близорукие взгляды на Рим» [1. С. 427]. Когда Гоголь помещает «Рим» в контекст 3-го тома «Собрания сочинений», к подчеркиваемой Р. Джулиани «всеобщей растерянности перед особенностями стиля и эксцентричностью авторского взгляда на Рим и Париж» [2. С. 11] добавляется недоумение в связи с очевидной на первый взгляд чуждостью нового произведения писателя повестям, впоследствии названным «петербургскими».

В XX в. многие литературоведы выдвигали гипотезу, на наш взгляд, совершенно справедливую, о том, что структура 3-го тома «Собрания сочинений» базируется на сознательном композиционном принципе Гоголя (в этой связи см., например, работы Г.А. Гуковского [3. С. 236] и В.М. Марковича [4. С. 6]), и «Риму» отведено в нем строго определенное место. Сегодня принято считать, что «Рим» – «не инородное тело и не случайность в мире петербургских повестей. Сама структура палиндромного ее наименования: “Рим – мир”, уже намеченная в статьях “Арабесок” и выявленная в названии сборника “Миргород” (по странной случайности рождающем палиндром “дорог Рим”), определила объем понятия “всемирность”. Антитеза “Рим – Париж”, раскрытая в повести, осложняется в структуре нового цикла понятием петербургского мира» [5. С. 116].

Действительно, глубинная связь между повестью «Рим» и иными повестями, составившими 3-й том «Собрания сочинений» Гоголя, не вызывает сомнения. В монографии томской исследовательницы Т.Л. Владимировой «Римский текст в творчестве Н.В. Гоголя» подробно описана специфика этих отношений в разнообразных аспектах, начиная от образов пространства и времени и заканчивая темой искусства и образом художника и карнавалом как важной смысловой доминантой римского и петербургского текстов [6. С. 127–

149]. Не повторяя предшествующих находок исследователей, рассмотрим повесть в аспекте функционирования в ней пространства света и, исходя из этого, попытаемся определить идейный замысел и место «Рима» как в контексте повестей 3-го тома, так и в развитии художественного творчества и мировоззренческой эволюции Гоголя в целом.

В связи с этим отметим, что «световой» дискурс крайне репрезентативен для понимания авторской концепции сборника «Арабески», который впоследствии модифицируется в 3-й том гоголевского «Собрания сочинений», ибо конспективно заключает в себе образно-мотивный комплекс, характерный для повестей, включенных в структуру обоих циклов: ослепление страстью, иллюзорность и миражность (здесь – власть предрассудков), пустота и бессодержательность существования, скрывающиеся за блестящим обликом; реализует функцию медиатора при вступлении в мир воображения согласно концепции сновидчества Г. Башляра [7. С. 213–278] и маркера нахождения в мире грез. Столь большой разброс значений, зачастую противоречащих одно другому, реализует две противоположные тенденции, заложенные во всем цикле «Арабесок»: с одной стороны, объединить мир, а с другой – отразить его тягу к атомизации и расколу.

Думается, во многом именно упомянутое противоречие побудило Гоголя в 3-м томе своего Собрания сочинений 1842 г. перегруппировать старые повести и добавить к ним новые, создав, по сути, новое художественное и идейно-смысловое единство. И абсолютно пессимистическое мироощущение «Записок сумасшедшего», венчающее «Арабески» аккордом космического ужаса от ощущения невозможности с помощью искусства не только преобразовать мир, но и хотя бы собрать его в единое целое, сменяется воскрешением гармоничных образов творений античных мастеров в «Риме» и переосмыслением самого устройства мироздания и той роли, которую играет в нем феномен света.

«Арабески» заканчиваются парадоксальным пронзительно-трагическим и одновременно торжествующим крещендо гимна творческому потенциалу человека. В финале 3-го тома «Собрания сочинений» Гоголь снимает метафизическое многоточие и в поисках гармонии устремляется за пределы своего мира – в мир иной, воплощением которого становится величие Вечного города, приходящего на смену пространству Пе-

тербурга как Некрополиса и тела, и духа. И потому Цикл «петербургских повестей», как не совсем точно обозначают повести 3-го тома исследователи гоголевского творчества, завершается отрывком, в финале которого «вечный Рим» не просто город, но и видение рая, Небесного Иерусалима [8. С. 44–62]. И отблеск божественного сияния Рима, явленного в «Риме», заставляет по-иному расставлять акценты в интерпретации всего 3-го тома «Собрания сочинений» 1842 г. как концептуального единства.

Пожалуй, из всех произведений Гоголя «Рим» – самое «светлое»: «свет», «блеск», «сверкание», «сияние» и производные от них глаголы, прилагательные и причастия всех родов и видов встречаются в повести около 130 (!) раз. Лексическими единицами семантического поля «свет» буквально пестрит каждая страница небольшой по объему повести, и здесь амбивалентность языка писателя достигает своего вершинного воплощения, ибо в коротком слове «свет» заключается столь большой спектр значений и коннотаций, что они зачастую кардинально противоположны одно другому и служат для характеристики двух полюсов антитезы. Думается, что это также подчинено главной задаче Гоголя-творца – собрать посредством искусства мир в единое целое, совместить разнообразнейшие его проявления в пеструю, но целостную картину бытия. В художественном мирообразе писателя противоположности зачастую функционируют в одной системе координат, благодаря чему обнаруживают внутреннее подобие, демонстрирующее тайные связи, пронизывающие все сущее и объединяющие его.

Так, сопоставление Парижа и Рима, отмечаемое всеми исследователями и традиционно интерпретируемое как оппозиция того, что «воплощает в себе представление о сакральном и вечном», и «профанного и временного» [9] соответственно, оборачивается неожиданным уподоблением двух городов в связи с тем, что константным символом обоих является «свет»: как в Париже «ослеплял его *трепещущий блеск* магазинов, *озаряемых светом*» [10. С. 190], и далее: «*освещение газа*» [Там же. С. 191], «*порхающий по всему блеск и пестрое движение*» [Там же], «*светловолосая головка*» [Там же. С. 192], «*блещет* водевиль» [Там же. С. 193], «*яркий вид*» [Там же], «*громадный блеск* европейской деятельности» [Там же. С. 194], «*воздушное блистанье* танцующей сцены» [Там же], «*блеск* и великолепии» [Там же. С. 195], так и Италия «стала представляться <...> в каком-то *манящем свете*» [Там же. С. 196], и Рим сначала поражает князя «*неблестящей* <...> *наружностью*» [Там же. С. 200] и отсутствием «*светленьких красок*» [Там же. С. 201], тогда как впоследствии ему открывается «самая нищета <...> в каком-то *светлом* виде» [Там же. С. 204]. Разумеется, эмоциональное наполнение упоминаний света при описании Парижа и Рима прямо противоположно, более того, эти упоминания различаются некоторыми нюансами. При описании Парижа «свет» в подавляющем большинстве случаев – это «блеск», т.е. отраженный свет; при описании же Рима зачастую используется глагол «сиять», т.е. испускать свет самому (например, на одной странице присутствует сразу 3 случая употребления данного слова: «над полями *сияли* горы», «*сияли* чуть приметные дома

и виллы Фраскати, где тонко и легко *тронутые солнцем*, где уходящие в *светлую мглу* пылившихся вдали чуть приметных рош» и «*сияли резко и ясно* углы и линии домов, круглость куполов, статуи Латранского Иоанна и величественный купол Петра» [10. С. 205], причем сияет весь город, уподобляясь тем самым сияющей вокруг него природе и образуя с ней единое целое), однако самой характеристикой обеих европейских столиц «световыми» метафорами моделируется единая система координат, в которой они существуют. И Париж, и Рим одинаково реальны в своей пространственной материальности, что разбивает замкнутость пространственных лакун, из которых состоит мир, и определяет его цельность в физической беспредельности, включающей в себя все противоположности как разнородные части единого бытия.

Однако блеск Парижа сопоставляется с категорией пустоты, что обусловливается тем, что «Париж – город движения, суety, люди здесь живут сегодняшним днем, сиюминутными потребностями» [6. С. 132], тогда как сияние Рима есть выражение того, что это Вечный город, сущностной характеристикой которого является обладание «внутренними сокровищами» [10. С. 203]. Как пишет Т.Л. Владимирова, «пространство парижских улиц заполнено блеском и светом, за которыми теряется истинная сущность вещей. <...> Внешний блеск и лоск оборачиваются внутренней пустотой: «страшное *царство слов* вместо дел» [Там же. С. 194], «*странная пустота* в сердцах» [Там же. С. 196]. Париж «со всем своим блеском и шумом» сравнивается с «*тягостной пустыней*» [Там же]. Римский князь после нескольких лет пребывания в Париже совершает бегство из пустоты [11. С. 42] и возвращается в Рим [6. С. 132–133].

Таким образом, при описании Парижа актуализируется зловещая ипостась света как своеобразной ширмы, занавеса, скрывающего бытийную пустоту таящейся за ним сущности. И в этом аспекте, безусловно, Париж становится аналогом Петербурга – города «двойного бытия», – уподобляясь ему своей призрачностью, миражностью, кажимостью и, в конечном итоге, нереальностью. Пусть Париж реален в качестве пространственной точки, географического ориентира, по своей духовной сути он исполнен пустоты. *Genius loci* в нем отсутствует, изгнанный искусствами и соблазнами блестящего существования, скрывающего отсутствие подлинной жизни, подобно тому как в Петербурге подлинная жизнь заменена химерическим бытованием порожденных абсурдом демонов. В обеих столицах – и российской, и французской – «все обман, все мечта, все не то, чем кажется» [10. С. 38], здесь «все дышит обманом» [Там же. С. 39]. Как и Поприщину, Гоголю «нет места на свете» [Там же. С. 184] – **этом** свете, и потому он вместе со своим героем покидает его ради света **иного, того**, где «пред ним в *чудной сияющей панораме* предстал вечный город» [Там же. С. 224]. Земля, ставшая воплощением искусства, квинтэссенция духовной жизни человечества, принимает не только князя, но и самого Гоголя, совмещая координаты его земной жизни с координатами небесно-космическими и вписывая его бытование в бытийность вечности, тем самым преодолевая саму смерть: «Притом здесь, в Риме, не слы-

шалось что-то умершее; в самых развалинах и велико-
лепной бедности Рима не было того томительного, про-
никающего чувства, которым объемлется невольно че-
ловек, созерцающий памятники заживо умирающей на-
ции. Тут противоположное чувство; тут ясное, торжест-
венное спокойство. И всякий раз, соображая все это,
князь предавался невольно размышлениям и стал подоз-
ревать какое-то таинственное значение в слове “вечный
Рим”» [10. С. 211–212]. Искупительные страдания По-
прищина становятся не трагическим и возвышенным
итогом, но преддверием того мира и покоя, который
обретают Гоголь в Риме и его герой в «Риме». И гетев-
ская максима «Рим! О тебе говорят: “Ты мир”» [12.
С. 183] выражает в этом контексте еще один смысл, обо-
значающая душевное успокоение и обретение долгожданной
гармонии.

Действительно, человек, могущий стать мессией и
спасти, воссоединить мир, найден. Как и герой «Запи-
сок сумасшедшего», князь не художник, но творец по
сути, которому дано прозревать сущность бытия. Мир
сам открывается тому, кто способен видеть. Вовсе не
обязательно что-то делать – нужно просто прислушать-
ся. Акакий Акакиевич в повести «Шинель», следуя есте-
ственным законам жизни, защитился от ее вызовов, и
это обернулось диалогом с миром. Но стоило ему или
майору Ковалеву («Нос») подчиниться безумному кру-
говороту социального существования, и его абсурд по-
глотил их. Князь сумел прозреть пустоту за мишурным
блеском красивой жизни Парижа и спастись от абсурд-
ности общественного устройства: «...и слово политика
опротивело наконец сильно итальянцу» [10. С. 194]. И
преодоление этого испытания преображает абсурд мира,
сменяющийся сиянием жизни «в созерцаньях природы,
искусств и древностей» [Там же. С. 206], экстазом от
приобщения к истинной мудрости и красоте Рима с «ме-
лочной, неблестящей его наружностью, испятнанными,
темными домами» [Там же. С. 200].

Но князю суждено подвергнуться еще одному иску-
шению. Как Андрию в «Тарасе Бульбе» и Хоме Бруту в
«Вие», как Пискареву и даже Поприщину, герою «Рима»
предстоит пройти испытание красотой женщины. Имен-
но с описания Аннунциаты начинается повесть: «По-
пробуй взглянуть на *молнию*, когда, раскрывши черные,
как уголь, тучи, *нестерпимо затрепетает* она *целым
потопом блеска*. Таковы очи у альбанки Аннунциаты.
Все напоминает в ней те античные времена, когда ожив-
лялся мрамор и *блистали* скульптурные резцы. <...> Как
ни поворотит она *сияющий снег* своего лица – образ ее
весь отпечатлелся в сердце» [Там же. С. 185].

Как видим, в облике героини совмещаются черты,
отсылающие к природе и вековым традициям великого
итальянского искусства. Все это репрезентируется с
помощью обилия метафор света, ослепляющих и скры-
вающих то, что, по сути, героиня чужда пространству
Рима – она *forestieri* (ит. *приезжая*): «Князь принимал-
ся было расспрашивать у близ стоявших около себя,
кто была такая чудная красавица и откуда. Но везде
получал в ответ одно только пожатие плечьми, сопро-
вождаемое жестом, и слова: “Не знаю, должно быть,
иностранка”» [Там же. С. 215]. И хотя Р. Джулиани
отмечает, что «образ пылкой и огненной южной жен-
щины» становится «аллегорией и символом» Рима [13.

С. 101], позволим себе согласиться с этим утверждени-
ем лишь отчасти, ибо в том-то и дело, что Аннунциата
нигде не характеризуется как «пылкая» и «огненная».
Напротив, второе описание героини, когда она предстает
глазам князя, еще более, нежели приведенное ранее,
изобилует упоминаниями света, но не огня: «Она была в
сияющем альбанском наряде, в ряду двух других тоже
прекрасных женщин, *которые были пред ней, как ночь
пред днем*. <...> Все должно было *померкнуть пред этим
блеском*. Глядя на нее, становилось ясно, почему ита-
льянские поэты и сравнивают красавиц с *солнцем*. Это
именно было *солнце*, полная красота. Все, что рассыпа-
лось и *блистает* поодиночке в красавицах мира, все это
собралось сюда вместе. <...> Пред ее густыми *блистаю-
щими* волосами показались бы жидкими и мутными все
другие волосы. <...> Это была красота полная, *созданная
для того, чтобы всех равно ослепить!*» [10. С. 214].

Этот пассаж явно коррелирует с описанием не толь-
ко Парижа с его блеском, но и красавицы-полячки в
«Тарасе Бульбе», панночки-ведьмы в «Вие», наконец,
проститутки в «Невском проспекте», но никак не со
спокойным и величественным сиянием Рима. О сход-
стве «внешнего облика» героинь «Невского проспекта»
и «Рима» говорит в своей монографии и Т.Л. Владими-
рова, отмечая их ослепительно белые лица и черные
вьющиеся волосы [6. С. 143–144]. Далее она упоминает
и о сюжетных перекличках, возникающих в контексте
цикла: «...герои повестей Пискарев («Невский про-
спект») и князь («Рим»), встретившись с истинной кра-
сотой, пускаются за ней в погоню» [Там же. С. 144].
Однако исследователь интерпретирует это как сходное
лишь внешне проявление противоположных тенден-
ций: так, если в первой повести цикла художественное
пространство становится «формальной системой для
построения различных, в том числе и этических моде-
лей», в результате чего «возникает возможность мо-
ральной характеристики литературных персонажей
через соответствующий им тип художественного про-
странства, которое выступает уже как своеобразная
локально-этическая метафора» [11. С. 10], то в завер-
шающем отрывке «понятия “красота” и “рай” являются
взаимодополняющими, красота у Гоголя не только эс-
тетическая, но и этическая категория» [6. С. 144].

Нам же думается, что князь, ослепленный красотой
Аннунциаты, которая не прозревается им, но буквально
навязывается его восприятию, едва не предпринимает
действий, способных разрушить обретенную им гармо-
нию. Неслучайно никто не знает, кто такая Аннунциата
и откуда, неслучайно известно лишь, что она – чужая
Риму, чужая душевному миру князя; что, если повто-
рится история Пискарева, и прекрасная Аннунциата
окажется подобна красивой бронетке, встреченной
художником на Невском проспекте?..

И Гоголь останавливает своего героя в самый разгар
погоны за обманчивым блеском чудного миража. Князь
оказывается наедине с Вечным городом, вместилищем
подлинной духовности, истинной красотой, когда
«пред ним в *чудной сияющей панораме* предстал веч-
ный город. *Вся светлая гряда* домов, церквей, куполов,
остроконечий *сильно освещена была блеском понизив-
шегося солнца*. <...> Еще правее, *над блещущей толпой*
домов и крыш, величественно и строго подымалась

темная ширина коллизийской громады; там опять *играющая толпа* стен, террас и куполов, *покрытая ослепительным блеском солнца*. <...> И потом во всю длину всей картины возносились и голубели прозрачные горы, легкие, как воздух, *объятые каким-то фосфорическим светом*. <...> *Солнце опускалось ниже к земле; румянее и жарче стал блеск его* на всей архитектурной массе; еще живей и ближе сделался город; еще темней зачернели пинны; еще голубее и *фосфорнее* стали горы; еще *торжественней* и *лучше готовый погаснуть небесный воздух*... Боже, какой вид! Князь, объятый им, позабыл и себя, и красоту Аннунциаты, и таинственную судьбу своего народа, и все, *что ни есть на свете*» [10. С. 224]. Герой растворяется в этом великолепном сочетании онтологии, метафизики и эстетики, которое воспринимается как живая, одухотворенная сущность за счет подчеркнутой «огненности» описания, становясь частичкой бытия, обогащая его своей личностью и обогащаясь сам. Автор, в свою очередь, совмещает отдельные осколки мироздания в единую картину, восстанавливая нарушенную целостность. В субъективном восприятии человека мир становится единым, и душа его расширяется беспредельно, «обретает своего хозяина», как пишет Р. Джулиани, и «это примиряет писателя с жизнью и дает ему надежду на то, что душа может жить и в России» [14. С. 167].

Несомненно, это связано с тем, что «в творческом сознании Гоголя Италия представлена как страна искусства, родина великих мастеров – Рафаэля, Тициана, Микеланджело, Леонардо да Винчи, в творениях которых реализовано средневековое представление о красоте человека. В сознании повествователя Рим является одухотворяющим началом, способным возродить душу человека» [6. С. 145]. Главным содержанием «Рима», таким образом, является, по словам Г.М. Фридлендера, «рассказ об этом “втором рождении”» [15. С. 336], процесс формирования этического и эстетического самосознания человека под влиянием красоты – доминанты пространства Вечного города, история рождения «живой души».

Итак, эксперимент Гоголя, начатый еще в повестях «миргородского» цикла, завершается, и завершается полным триумфом: «живая душа», могущая «хотя бы

на миг уловить невыразимое и бесконечное» [16. С. 95], найдена. Именно поэтому Гоголь, по мнению Р. Джулиани, «помещает “Рим” в конце третьего тома “Сочинений” (1842), подчеркивая этический и эстетический путь, который должен был привести его героев из бюрократического, демонического, мертвого петербургского мира в мир красоты, свободы и кипящей жизненной силы, силу и мощь которой он почувствовал в Вечном городе» [14. С. 165]. Кроме того, на смену снятому подзаголовку предыдущей повести – «Ключки из записок сумасшедшего» – приходит определение «Отрывок»: принципиальная незаконченность провоцирует читателя на то, чтобы ступить на свой собственный путь совершенствования, воспользовавшись «Римом» как руководством и инструментарием, поэтому, думается, и не был завершен второй том «Мертвых душ».

Не будучи по складу своего художественного таланта творцом крупных эпических форм, сумев исторический роман уместить – формально – в рамки повести (речь идет, разумеется, о «Тарасе Бульбе»), Гоголь высказал свою просветительскую программу в «Риме», который, в свою очередь, принципиально остался «отрывком» из ненаписанного романа «Аннунциата». Нужно лишь всмотреться в мир, как это удастся сделать Чичикову в доме Костанжогло или князю – в Риме, чтобы осознать величавую гармонию мира, на первый взгляд представляющуюся экзистенциальным хаосом и тотальным абсурдом. Все остальное зависит от самого человека.

Таким образом, феноменологическое рассмотрение повести «Рим» в контексте пространства света в ней позволяет не только сделать ряд достаточно любопытных локальных наблюдений, прояснив некоторые традиционные «темные места», наличествующие в поэтике произведений Гоголя в связи с амбивалентностью его языка, но и доказать, что последняя гоголевская повесть ознаменовала окончание мировоззренческих поисков, находящих свое эстетическое воплощение в творческой системе художника. Пространство света здесь, перифрастически говоря, бросает отсветы на все повести, предшествующие «Риму» в структуре 3-го тома «Собрания сочинений» и, более того, – на гоголевское творчество в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений. М., 1953–1956. Т. 6.
2. Джулиани Р. Сюжетные и жанровые особенности «Рима» // Гоголь и Италия : материалы Междунар. конф. «Н.В. Гоголь: между Италией и Россией». М., 2004.
3. Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. М. ; Л., 1959.
4. Маркович В.М. Петербургские повести Н.В. Гоголя. Л., 1989.
5. Янушкевич А.С. Повесть Н.В. Гоголя «Рим» в контексте его творчества и русской романтической традиции // Традиции в контексте русской культуры : сб. статей и материалов. Череповец, 1993. Ч. 1.
6. Владимиров Т.Л. Римский текст в творчестве Н.В. Гоголя. Томск, 2010.
7. Башляр Г. Пламя свечи // Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. М., 2004.
8. Броджи Беркофф Дж. Барочными маршрутами повести Н.В. Гоголя «Рим» // Гоголь и Италия : материалы Междунар. конф. «Н.В. Гоголь: между Италией и Россией». М., 2004.
9. Кривонос В.Ш. Время и вечность в «Риме» Гоголя. URL: www.vestnik.rsun.ru/56/st56/htm (дата обращения: 24.03.2011 г.).
10. Гоголь Н.В. Собрание сочинений : в 8 т. М., 1984. Т. 3.
11. Лотман Ю.М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1968. Т. 11.
12. Гете И.В. Собрание сочинений : в 10 т. М., 1975. Т. 1.
13. Джулиани Р. Героиня Гоголя Аннунциата: история и миф // Мир романтизма. Тверь, 2001. Вып. 5 (29).
14. Джулиани Р. «Рим» Гоголя: миссия отрывка и Вечного города // Н.В. Гоголь и славянский мир (русская и украинская рецепции) : сб. статей. Томск, 2008. Вып. 2.
15. Фридлендер Г.М. О повести Н.В. Гоголя «Рим» // От «Слова о полку Игореве» до «Тихого Дона» : сб. статей к 90-летию Н.К. Пиксанова. Л., 1969.
16. Соливетти К. «Рим» Гоголя: totum pro parte // Гоголь и Италия : материалы Междунар. конф. «Н.В. Гоголь: между Италией и Россией». М., 2004.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 26 октября 2011 г.