

Отримано: 28 лютого 2023 р.

Прорецензовано: 10 березня 2023 р.

Прийнято до друку: 13 березня 2023 р.

e-mail: skviranata@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6602-4641>

Researcher ID: HNC-3041-2023

DOI: 10.25264/2519-2558-2023-17(85)-303-306

Сківра Н. М. Моделювання художнього простору в другому тому «Мертвих душ» Миколи Гоголя. Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: серія «Філологія». Острого: Вид-во НаУОА, 2023. Вип. 17(85). С. 303–306.

УДК: 821.161.1

Сківра Наталія Михайлівна,

кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник,
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України

МОДЕЛЮВАННЯ ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ В ДРУГОМУ ТОМІ «МЕРТВИХ ДУШ» МИКОЛИ ГОГОЛЯ

У статті досліджується моделювання простору в художній тканині другого тому «Мертвих душ». Означена тема не була предметом спеціального вивчення й заслуговує на окрему увагу, адже тісно пов'язана, передусім, із особливостями розвитку Гоголевого плану й задуму. Об'єктом вивчення стає хронотопна організація другої частини поеми, де показана базатоплановість опису дійсності, атрибутованої трьома рівнями: «земним», «перехідним» та «духовним». Така тривимірність сакралізує текст, посилює звучання ідеї переродження, насичує реалії біблійною символікою.

Просторові координати дороги як основного мотиву другого тому «Мертвих душ» універсалізуються, просторова парадигма реалізується за допомогою пейзажу, що відрізняється від зображення картин природи у першій частині поеми. Відображення церков, дерев доповнює гірський пейзаж і впорядковує гармонійну перспективу зв'язку природи й людського світу. Дзеркальні проекції семантично корелюють з інфернальною, або надчасовою матрицею, мікрокосмом «мертвого» і «живого» та ідентифікуються як прийом ускладненості, характерний для середньовічного живопису, ренесансного й барокового мистецтва, як явище «зворотної перспективи».

Поза увагою дослідження не лишаються зауваги щодо специфіки пейзажу та функціонування біблійної образності, пов'язаної з ним; ролі «німої сцени», просторової «плутанини»; мотиву дороги як осової просторової константи поеми, що постає у двох вимірах: дороги, якою поспішає трійка Чичикова, і дороги історичного виміру, якою мчить Русь-тройка, що своєю чергою корелює із соборною духовною вертикаллю, із пасхальною основою, характерною для структури «Мертвих душ».

Ключові слова: поезика, художній простір, мотив, біблійне слово.

Nataliia Skvira,

candidate of philological sciences, senior researcher,
Shevchenko Institute of Literature of NAS of Ukraine

MODELING OF ARTISTIC SPACE IN THE SECOND VOLUME OF GOGOL'S «DEAD SOULS»

The article studies the specifics of modeling of the space in the artistic structure of the second volume of «Dead Souls». This theme has not been designated as the subject of a special study and merits for the utmost respect, because it is closely related with features of the development of Gogol's plan and idea. The object of the article is chronotopic organization of the second part of the poem, where the richness of the description of the activity is attributed to the trio of equals: «earthly», «transitional» and «spiritual». Such threefold conception sacralizes the text, potentiates the sound of the idea of resurrection, imbues the realities with the biblical symbolism.

Coordinates of the road as a main motive of the second volume of «Dead Souls» are universalized, the space paradigm is realized with the help of the landscape, which is different from the images of pictures of nature in the first part of the poem. Specular image of the churches and trees complements the mountain landscape and organizes a harmonious perspective of connection between nature and the human world. Mirror projections semantically correlate with the infernal, or eternal matrix, microcosm of «dead» and «alive», and are identified as a device of complexity, characteristic of medieval painting, Renaissance and baroque art, as a manifestation of «reversal perspective».

The author also studies the specificity of the landscape and the functioning of biblical images associated with it; a role of «dumb scene», spacious «confusion»; a motive of the road as an axial constant of the poem, which has two dimensions: the road, connected with Chichikov's troika, and the road of all historical world, which Rus-troika rushes, which correlates with the synodic spiritual vertical, with the Easter basis – a characteristic of Gogol's «Dead Souls» structure.

Keywords: poetics, artistic space, motive, biblical word.

Дослідникові поезики «Мертвих душ» впадають в око часові контрверзи дії поеми. Так, наприклад, Чичиков сідає в бричку у фраку брусничного кольору й шинелі на білих ведмедях, за містом перед воротами бачить мужиків в овчинних кожухах, а вже в присілку Манілова видніються клумби з кущами бузку та жовтих акацій. Таку психологічну і творчу неузгодженість Ю. Манн слушно пояснює тим, що Гоголь мислить подробиці – побутові, історичні, часові тощо – не як фон, а як складник образу. Отож, на думку дослідника, «помилки» письменника не заважають читачеві бачити поетичну та життєву правду не лише сцени або образу, а й усього твору загалом (Манн, 2007: 241–243). Семіотика простору другого тому поеми, яка, попри поодинокі зауваги (Вайскопф, 2004; Гончаров, 1997; Манн, 2007; Павлинов, 1998), не ставала предметом спеціального дослідження, заслуговує на окрему увагу, адже тісно пов'язана, передусім, із розвитком плану-задуму твору, аж ніяк не «арабескового», а поступального, узагальненого («Вся Русь явиться в нем!»).

Якщо в першій частині «Мертвих душ» Гоголь «вбудував довгий коридор, яким веде свого читача разом із Чичиковим і, відчиняючи двері праворуч та ліворуч, показує потвор, що сидять у кожній кімнаті» (М. Погодін), маючи на увазі означити «носії мертвого царства», то в другому тому простежуються зачатки духовного відродження героїв. Означена тенденція є виразним свідченням сакралізації: у ній фокусується поліфонія біблійного слова. Прикладом можуть слугувати біблійні настанови Костанжогло, Муразова, притчова символіка анекдоту про «чернинських» і «белинських», вчення про «науку

життя» Олександра Петровича тощо, – інтертекст вміщує не тільки прямі цитати зі Святого Письма, а й художні рецепції сучасної Гоголю соціокультурної ситуації.

Письменник актуалізує реалії кризів призму формул, що апелюють до «вічного устрою життя» і утворюють складну систему асоціативно-символічного плану: ставлення до ближнього («Все требуют к себе любви, сударьяня» (Гоголь, 1937–1952, т. 7: 42)), до праці («Надобно иметь любовь к труду» (Гоголь, 1937–1952, т. 7: 72)), до багатства («Ах, Павел Иванович, как вас ослепило это имущество» (Гоголь, 1937–1952, т. 7: 110)), до усвідомлення громадянського обов'язку («Я приглашаю вспомнить долг, который на всяком месте предстоит человеку» (Гоголь, 1937–1952, т. 7: 127)), до духовного оновлення («Муразов прав!» сказав он [Чичиков. – Н. С.]: «пора на другую дорогу» (Гоголь, 1937–1952, т. 7: 123)) тощо.

Про причетність Гоголя до кола тих, хто потребує «духовного самовдосконалення», ненав'язливо наголошується вже на перших сторінках другого тому поеми: «Зачем же изображать бедность, да бедность, да несовершенство нашей жизни... Что ж делать, если уж такого свойства сочинитель и, заболев собственным несовершенством, уже и не может изображать он ничего другого, как только бедность, да бедность, да несовершенство нашей жизни...» (Гоголь, 1937–1952, т. 7: 7). Недосконалість життя екстраполюється на християнську матрицю гріхопадіння людини та є маркером духовного стану героїв твору.

Акцентуємо увагу на хронологічній організації другої частини («Мертвих душ», де показова багатоплановість опису дійсності, атрибутованої трьома рівнями: «земним», основним семантичним зарядом якого може слугувати фабула (візити Чичикова); надбудовою є так званий перехідний рівень (обґрунтування протиріч характерів героїв, що заважають цілковитій метаморфозі); третім – «духовним» рівнем можна вважати «позитивну програму», яка притаманна деяким героям (наприклад, Костанжогло, Муразову). Гоголь демонструє реалії сучасної йому дійсності, ототожнюючи її з майбутніми катаклізмами.

Така тривимірність («земне», «перехідне» та «духовне») сакралізує текст, посилює звучання ідеї переродження, насичує реалії біблійною символікою. Просторові координати дороги як основного мотиву другого тому поеми універсалізуються (пор. «...проездиться по святой Руси» (Гоголь, 1937–1952, т. 7: 91) чи ще очевидніша біблійна алюзія в ранній редакції тексту «Кто идет – нельзя, чтобы не пришёл» (Гоголь, 1937–1952, т. 7: 240), що асоціюється з біблійною максимом «Просите – і дасться вам; шукайте – і знайдете...» (Мв. 7:7)). У останньому випадку символічність топосу продукує ще й ефект результативності, тісно пов'язаний із виконанням громадянського обов'язку, «который на всяком месте предстоит человеку» (Гоголь, 1937–1952, т. 7: 127). Не випадково на початку другого тому Гоголь використовує саме просторові образи: «И вот опять попали мы в глушь, опять наткнулись на закоулок» (Гоголь, 1937–1952, т. 7: 7), до того ж акцентує на орієнтирах, які є свосвідною зав'язкою сюжету: «Зато какая глушь и какой закоулок!» (Гоголь, 1937–1952, т. 7: 7).

Просторова парадигма реалізується за допомогою пейзажу, що відрізняється від зображення картин природи у першій частині поеми: «Как бы исполинский вал какой-то бесконечной крепости, с наугольниками и бойницами, шли, извиваясь, на тысячу с лишком верст горные возвышения...» (Гоголь, 1937–1952, т. 7: 7). Автор змушує читача перевести погляд у височінь, осягнути вічну вертикаль Тремалаханського повіту. Відображення церков, дерев доповнює гірський пейзаж і впорядковує гармонійну перспективу зв'язку природи й людського світу: «И все это в опрокинутом виде, верхушками, крышками, крестами вниз, миловидно отражалось в реке, где безобразно-душлистые ивы, одни стоя у берегов, другие совсем в воде... точно как бы рассматривали это чудное изображение, где только не мешала им слизкая бодяга с пловучей яркой зеленью желтых кувшинчиков» (Гоголь, 1937–1952, т. 7: 8). Такі дзеркальні проєкції семантично корелюють з інфернальною, або надчасовою матрицею, мікрокосмом «мертвого» і «живого» та ідентифікуються як прийом ускладненості, характерний для середньовічного живопису, ренесансного й барокового мистецтва, як явище «зворотної перспективи» (Барабаш, 1993: 39; Киченко, 2019: 39).

У прозі Гоголя, як зазначає Ю. Лотман, вид земного простору, віддзеркалений у водному просторі, дає стійке уявлення про «відображений (перевернутий) пейзаж як образ простору» (Лотман, 1988: 31). Зорову уяву читача приваблює «церковна маківка», що є сакральною точкою земної сфери. Земний обшир окреслюється двічі вжитою Гоголем фразою «Господи, как здесь пространно» (Гоголь, 1937–1952, т. 7: 8–9), яка парадоксально надає безмежності «закутку», розширюючи горизонтальні площини («Без конца, без пределов открывались пространства» (Гоголь, 1937–1952, т. 7: 8), та проєцією «зовнішні двигуни» можливості вдосконалення, пасхального відродження тих, хто, як і герої, «хуже всех прочих», чие життя «еще неустроенней и беспорядочней всех», пише Гоголь у «Вибраних місцях із листування з друзями» (Гоголь, 1937–1952, т. 8: 417). Таким героєм і є перший на шляху Чичикова поміщик Тентетніков, тема юності якого тісно пов'язана з мотивами безмежного простору. Духовний застій героя маркований смертю учителя («Где же тот, кто бы на родном языке русской души нашей умел бы нам сказать это всемогущее слово *вперед?*») (Гоголь, 1937–1952, т. 7: 23). У тексті другого тому «Мертвих душ», подібно до першого, розвивається тема наставництва на шляху опанування «науки життя», що витокками сягає традицій учительного слова і проєціюється на ідеї «Вибраних місць» щодо безперервного саморозвитку християнина, який завжди «йде вперед»: «...И вся вселенная перед ним станет, как одна открытая книга ученья: больше всех будет он черпать из нее сокровищ, потому что больше всех будет слышать, что он ученик. Но если только возмнит он хотя на миг, что ученье его кончено, и он уже не ученик, и оскорбится он чьим бы то ни было уроком или поученьем, мудрость вдруг от него отнимется...» (Гоголь, 1937–1952, т. 8: 266). Образ вікна у творі виконує стереоскопічну функцію. Воно символізує незреалізоване поривання Тентетнікова до самопізнання: «Ему не гулялось, не ходилось, не хотелось даже подняться вверх, не хотелось даже растворять окна затем, чтобы забрать свежего воздуха в комнату, и прекрасный вид деревни, которым не мог равнодушно любоваться ни один посетитель, точно не существовал для самого хозяина» (Гоголь, 1937–1952, т. 7: 11).

Сумнівно, що віднайдеться письменник, який би за силою викриття тогочасного безладдя Росії, її «страхів та жахів», порівнявся б із Гоголем. Менше з тим, письменник уважав, що життєва недосконалість, метафорично зображена ним мініатюрною тентетніковською безпросвітною глушиною, має метаморфозний потенціал: саме на цьому універсалізованому ландшафтному ареалі карбується виховний потенціал («многие воспитались таким воспитаньем, которого не дадут никакие школы») і спроможний знову реалізуватися християнський ідеал, із чим, власне, і пов'язується авторський намір просто-риво охопити дійсність, показати її органічний зв'язок із людиною, дати «живое, а не мертвое изображение», представити

«существенную, говорящую географию». Гоголь апелює як до просвітницької парадигми, що реалізована в метаконцепті «дорога», так і до біблійної ідеї відхилення від вузького шляху та збочення на широкий.

Картини пейзажу, що зауважували дослідники, асоціюються із «земним раєм», який є важливим лейтмотивом поеми. Бригадайдом відчуття Тентетнікова, коли він повертається із Петербурга до рідних місць: «Судьба назначила мне быть обладателем земного рая, а я закабалил себя в кропатели мертвых бумаг» (Гоголь, 1937–1952, т. 7: 19). Ця антигега надає образу «земного раю» символічного характеру з його центральною для християнської етики опозицією вічного життя та духовної смерті.

Вічність як циклічний вимір буття в поетичному змісті поеми є також аспектом пейзажу «земного раю»: «На отдаленном небосклоне лежали гребнем меловые горы, блиставшие белизною даже и в ненастное время, как бы освещало их вечное солнце» (Гоголь, 1937–1952, т. 7: 8). Безмежна Русь «перевтілюється» в «гірський куточок». Можливо, цей екзотичний ландшафт, органічно вживлений у текст, підказав Гоголю С. Шевирьов, який рекомендував йому в статті про перший том поеми описати пейзаж із «золотими хрестами»: «Його фантазія, зваблена однобічно, не помітила ні роздолля наших нив... ні низки молільників, які бог зна з яких країн плетуться на тисячі верст безкінечною Руссю, живлячись молитвою і поданням; ні божих храмів, які з різних точок небосхилу немов молитовним хором обіймають вас, здійснюючись до неба, і лише єдині, яскраво розписані й вінчані золотими хрестами, величаються та красуються над низинними оселями, де незavidно живітє російський селянин у поті чола, з'їдає свій хліб і годує ним усю Росію...» (Шевырев, 1982: 61). Архетипом такого «куточка», за М. Вайскопфом, є «рай», а найближчим аналогом святі місця. Дослідник також проводить аналогії гір із краєвидами Святогорського монастиря.

Гоголь просторово концептуалізує масштаб поеми. Як справедливо зазначає Ю. Лотман: «“Мертві душі” були від початку задумані як твір про художній *universum*’е – про всі боки життя та про всю Росію» (Лотман, 1988: 288). Розшифрувати функціонування християнської образності у творі дають змогу маркери-асоціації з притчею про сівача: «Ходил он [Чичиков. – Н. С.] наблюдать первые весенние работы, глядеть, как свежая орань черной полосой проходила по зелени, и засеиватель, постукивая рукою о сито, висевшее у него на груди, горстью разбрасывал семена ровно, ни зернышка не предавши на ту или другую сторону» (Гоголь, 1937–1952, т. 7: 31), про що ми вже зауважували у розвідці, присвяченій функціональній природі притчі у художній тканині поеми (Сквіра, 2010: 172–181). Доволі оригінально притчову основу другого тому «Мертвих душ» висвітлює С. Павлинов, апелюючи до семіотики простору. Дослідник вважає, що «географія» подорожі Чичикова виразно розподіляється на чотири символічні частини, куди небесний сівач однаково щедро розкидав насіння: кам'яниста місцевість, проїзна дорога біля шляху, терни й родюча земля (Павлинов, 1998: 36). Із кам'янистою місцевістю С. Павлинов ототожнює садибу Тентетнікова, із проїзною дорогою – маєток Петуха, із тернами дослідник асоціює занехаяну садибу Хлобуєва, а господарем родючої землі вважає Костанжогло.

Просторова «плутанина», чи «боковий хід» (за А. Белім), стає рушієм сюжету, коли через помилку Селіфана й Петрушки Чичиков потрапляє до маєтку Петуха, який, заплутавшись у рибальських сітках, уособлює героя з життєвою «заплутаністю». Такі неочікувані перипетії оприявнюють, передусім, трансформаційний катаклізм у долі Чичикова. Динамічна насиченість пейзажу створюється завдяки повторенню дієслів «озаряться», «озарилось»: «Месяц подымался, и начали озаряться потемневшие окрестности, и всё озарилось. Чудные картины» (Гоголь, 1937–1952, т. 7: 55). Акмеологічного реєстру набуває фраза: «Но некому было ими любоваться», функція якої – увиразнити розмежування осяжного досконалого природного світу й роздрібно-хаотичного людського, попри «оприроднений» образ самого Петуха.

Особливим месіанством країни письменник пояснює її пророцтва, а також метаморфози «розтопленого металу», адже, на його думку, вона «сильнее других слышит Божью руку на всем, что ни сбывается в ней, и чувствует приближение иного царствия» (Гоголь, 1937–1952, т. 8: 351) і саме тут «брезжит свет, есть еще пути и дороги к спасенью...» (Гоголь, 1937–1952, т. 8: 344). Спасіння ж, упевнений Гоголь, кожному потрібно починати із самого себе: «Прежде чем приходит в смущенье от окружающих беспорядков, недурно заглянуть всякому из нас в свою собственную душу» (Гоголь, 1937–1952, т. 8: 344).

Дорога як осьова просторова константа поеми у фіналі твору виводить Чичикова з міста. Автор, конденсуючи ліричний заряд, який посилює контрастивне звучання, наголошує, що дорога нова, як і стан героя: «Это был не прежний Чичиков. Это была какая-то развалина прежнего Чичикова. Можно было сравнить его внутреннее состояние души с разобранным строением, которое разобрано с тем, чтобы строить из него же новое...» (Гоголь, 1937–1952, т. 7: 124). Проте, безумовно, цей перехід від можливого до реального, погоджуємося з Ю. Манном, «навмисно неочевидний» (Манн, 2007: 251), завдяки чому не є можливим цілковите розуміння того, кого ж мчить символічна Гоголева трійка. Промова князя дещо обмежує й конкретизує просторову спрямованість поеми, наближаючи її до рецептивного ключа «німої сцени»: «Князь остановился, как <бы> ожидая ответа. Всё стояло, потупив глаза в землю» (Гоголь, 1937–1952, т. 7: 125). Окам'яніння у фактурі твору, як і в «Ревізорі», знову поєднується зі страхом та розкриває деталі й суть генези сцени: «Многие были бледны», «Кто-то вздрогнул среди чиновного собрания, некоторые из боязливейших тоже смутились», «Содроганье невольню пробежало по всем лицам» (Гоголь, 1937–1952, т. 7: 125). Кризова ситуація, як і в фіналі «Ревізора», спроможна подолати роз'єднаність. Утім, ідея покарання та відплати заміщується християнським акордом. Нова ревізія князя, спрямована на розвінчання основ усталеного способу життя, атрибується категорією взаємної відповідальності всіх людей («Что тут говорить о том, кто более из нас виноват. Я, может быть, больше всех виноват») і має свій результат – «міражна інтрига» розвінчується: «Теперь тот самый, у которого в руках участь многих и которого никакие просьбы не в силах были умолишь, тот самый [бросается] теперь к ногам [вашим], вас всех просит. Всё будет позабыто, изглажено, прощено; я буду сам ходатаем за всех, если исполните мою просьбу» (Гоголь, 1937–1952, т. 7: 125).

Саме в таких письменницьких інтенціях і оприявнюється вектор «мчання» Русі, промальований Гоголем на тлі дороги, якою поспішає трійка Чичикова, і дороги історичного виміру, якою мчить Русь-трійка, що своєю чергою корелює із соборною духовною вертикаллю, із пасхальною основою, характерною для структури як «Мертвих душ», так і «Вибраних місць», про що слушно зауважує І. Есаулов (Есаулов, 2017: 101). Ідея спасіння неідеальних героїв, до якої закликає князь, потраповується як трансцендентальна риса гоголівської поетики. Мотивована розв'язка набуває конкретизованої форми – «спасіння від самих себе» завдяки виконанню «земного обов'язку» і, навіть проєкціуючись на збірний аналог,

«материк» (за Ю. Манном), суспільства загалом, фігурує як логічний натяк, як недомовлена художня реальність недописаного другого тому поеми.

Інтенсифікований простір, локалізований топосами Тремалаханського повіту, Петербурга, Сибіру як майбутнього географічного центру розвитку подій, із візуалізованими екліптичними пейзажами, дзеркальними проєкціями, універсализується й обрамляє сюжетотвірну структуру другої частини «Мертвих душ». Просторове моделювання формує «множинність» реальності з її гротескними антиноміями, розширюючи масштаб до загальноруського, реконструює матрицю «мертве-живе» з посиленням звучання її духовної домінанти.

Література:

1. Барабаш Ю. Сад и вертоград (гоголевское барокко: на подступах к проблеме). *Вопросы литературы*, 1993, 1, 34–41.
2. Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. Москва: РГГУ. 2004.
3. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений. Москва-Ленинград: Изд-во Акад. Наук СССР. Т. I–XIV. 1937–1952.
4. Гончаров С. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте: Монография. Санкт-Петербург: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена. 1997.
5. Есаулов И. А. Русская классика: новое понимание. Санкт-Петербург: РХГА. 2017.
6. Киченко Олександр. «Вечори на хуторі біля Диканьки» М. Гоголя: міфопоетичне віддзеркалення українського світу. Черкаси. 2019.
7. Лотман Ю. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. Москва: Просвещение. 1988.
8. Манн Ю. В. Творчество Гоголя: смысл и форма. Санкт-Петербург: Изд-во С.-Петерб. ун-та. 2007.
9. Павлинов С. А. Путь духа: Николай Гоголь. Москва: [Б. и.]. 1998.
10. Сквіра Н. М. Проблеми поетики другого тому «Мертвих душ» Миколи Гоголя. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго. 2010.
11. Шевырев С. П. Похождения Чичикова, или Мертвые души. *Русская эстетика и критика 40–50-х годов XIX века*. Москва: Искусство, 54–81. 1982.

References:

1. Barabash, Yu. (1993). Sad y vertograd (hoholevskoe barokko: na podstupakh k probleme) [Garden and garden of Church (Gogol's baroque: on the outskirts of the problem)]. *Voprosy lyteratury [Questions of Literature]*. 1993, 1, 34–41 [in Russian].
2. Vayskopf, M. (2004). Syuzhet Hoholya: Morfolohyya. Ydeolohyya. Kontekst [Gogol's plot: Morphology. Ideology. Context]. Moskva: RHHU [in Russian].
3. Hohol', N. V. (1937–1952). Polnoe sobranie sochinenyy [Full composition of writings]. Moskva-Lenynhrad: Yzd-vo Akad. Nauk SSSR. T. I–XIV [in Russian].
4. Honcharov, S. (1997). Tvorchestvo Hoholya v relyhiozno-mystycheskom kontekste [Gogol's creativity in a religious and mystical context]: Monohrafyya. Sankt-Peterburh: Yzd-vo RHPU ym. A. Y. Hertseny [in Russian].
5. Esaulov, Y. A. (2017). Russkaya klassyka: novoe ponymanye [Russian classics: new understanding]. Sankt-Peterburh: RKhHA [in Russian].
6. Kychenko, Oleksandr. (2019). «Vechory na khutori bilya Dykan'ky» M. Hoholya: mifopoetychne viddzerkalennya ukrayins'koho svitu [«Evenings on a Farm near Dikanka» by M. Gogol: mythological and poetic reflection of the Ukrainian world]. Cherkasy: FOP Hordiyenko Ye. I [in Ukrainian].
7. Lotman, Yu. (1988). V shkole poetycheskoho slova. Pushkyn. Lermontov. Hohol' [In the school of poetic words: Pushkin, Lermonto v, Gogol]. Moskva: Prosveshchenye [in Russian].
8. Mann, Yu. V. (2007). Tvorchestvo Hoholya: smysl y forma [Gogol's works: meaning and form]. Sankt-Peterburh: Yzd-vo S.-Peterb. un-ta [in Russian].
9. Pavlynov, S. A. (1998). Put' dukha: Nykolay Hohol' [The way of spirit: Nikolai Gogol]. Moskva: [B. y.] [in Russian].
10. Skvira, N. M. (2010). Problemy poetyky druhooho tomu «Mertykh dush» Mykoly Hoholya [Problems of poetics of the second volume of Nikolay Gogol's «Dead Souls»]. Kyiv: Vydavnychy dim Dmytra Buraho [in Ukrainian].
11. Shevyrev, C. P. (1982). Pokhozhdenyya Chychykova, yly Mertyve dushy [The Adventures of Chichikov, or Dead Souls]. *Russkaya estetyka y krytyka 40–50-kh hodov XIX veka [Russian aesthetics and criticism of the 40–50s of the XIX century]*. Moskva: Yskusstvo, 54–81 [in Russian].