

УДК 821.161.1.09-31+929 Гоголь

Т. А. Волоконская

МОТИВ СТРАННЫХ ПРЕВРАЩЕНИЙ В «ПОРТРЕТЕ» Н. В. ГОГОЛЯ: НА МАТЕРИАЛЕ ДВУХ РЕДАКЦИЙ ПОВЕСТИ

Аннотация.

Актуальность и цели. Традиционно внимание гоголеведов было сосредоточено на второй редакции повести Н. В. Гоголя «Портрет». Современные исследователи склоняются к необходимости изучать обе версии произведения, однако в большинстве случаев сравнительный анализ редакций нацелен на их противопоставление как двух самостоятельных повестей. Цель статьи – сопоставить оба варианта «Портрета» с точки зрения развития сквозного гоголевского сюжета.

Материалы и методы. Материалом исследования являются редакции повести «Портрет» 1835 и 1842 гг. В статье проводится сравнительный анализ двух версий, опирающийся на изучение мотивной структуры произведения; в центре исследовательского внимания оказывается мотив странных превращений художественной реальности как последовательного отпадения человека и мира от божественного идеала.

Результаты. Выявлены различия в реализации ключевых моментов исследуемого мотива в двух редакциях повести, обусловленные сдвигом авторского внимания от причин к результатам странных превращений. На основании сопоставления двух версий «Портрета» сформулирован внутренний вектор развития единого сюжета гоголевских произведений.

Выводы. Во второй редакции влияние таинственного портрета на судьбу главного героя теряет свою значимость в сравнении с воздействием на него обманчивой петербургской реальности. В сцеплении этих трансформаций не наблюдается отчетливой логики, поэтому предыстория любого предмета, явления или персонажа также теряет свою достоверность, а художественная реальность оказывается во власти хаоса, и ее превращение необратимо. Бегству из Петербурга как спасению от метаморфоз в ранней версии повести противопоставляется необходимость духовного преображения героев второй редакции.

Ключевые слова: Гоголь, мотив, странные превращения, хаос, недостоверность, внутренний сюжет.

Т. А. Volokonskaya

THE MOTIVE OF STRANGE TRANSFORMATIONS IN “THE PORTRAIT” BY N. V. GOGOL: BASED ON THE MATERIAL OF TWO VERSIONS OF THE STORY

Abstract.

Background. The researchers of Gogol’s works used to be interested in the second version of “The Portrait”. Nowadays the philologists tend to study both variants, but usually the aim of such a comparison is to oppose them as two independent works. This article compares two versions of the story in terms of the development of Gogol’s internal plot.

Materials and methods. Two versions of “The Portrait” are the data for investigation. Their comparison is based on the study of the story’s motive structure. The article focuses on the motive of the reality’s strange transformations as its consecutive deviation from the divine ideal.

Results. The article has revealed the distinctions in the realization of the motive of strange transformations in two variants of the story. These distinctions are caused by changing of Gogol’s interests from the metamorphoses’ reasons to their results. The comparison of the story’s versions has allowed to formulate what direction the development of Gogol’s internal plot has.

Conclusions. In the second version the mysterious portrait’s influence on the hero’s fortune has lost its significance in comparison with an impact of the deceptive Petersburg reality. There cannot be traced any logic in these transformations’ cohesion, so the certainty of every item’s, phenomenon’s or character’s past is lost too. The reality in the second version of the story has already submitted to chaotic powers, and this metamorphosis occurs to be irreversible. Hero’s flight from Petersburg as a way of rescue from transformations in the early version of the story is opposed to the necessity of the spiritual transfiguration for the characters of the second variant.

Key words: Gogol, motive, strange transformations, chaos, uncertainty, internal plot.

Традиции изучения повести «Портрет» во многом были определены самим Гоголем. В письме к П. А. Плетневу от 17 марта 1842 г. он пишет: «Посылаю вам повесть мою: Портрет. Она была напечатана в Арабесках; но вы этого не пугайтесь. Прочитайте ее, вы увидите, что осталась одна только канва прежней повести, что все вышито по ней вновь. В Риме я ее переделал вовсе или, лучше, написал вновь» [1, с. 45].

«Радикальная переработка» [2, с. 672] текста, которую Гоголь осуществил под влиянием критических отзывов на «Арабески», стала основанием воспринимать первый вариант повести как черновик, неудачную пробу, место которой – в лучшем случае в разделе «Другие редакции» (именно там располагается версия «Портрета» 1835 г. в третьем томе Полного собрания сочинений 1937–1952 гг.). В современном гоголеведении все чаще предпринимается попытка исправить «абсурдную судьбу “Портрета”-1835» [3, с. 484]: так, в новом Полном собрании сочинений и писем Гоголя в 23 томах первая редакция повести печатается как отдельное произведение в составе восстановленного сборника «Арабески». Вариант 1835 г. уравнивается в правах с вариантом 1842 г., а в некотором смысле даже ставится выше: «Смысловое ядро “Портрета”, крайне актуальное для его автора, более чисто и очевидно выступает в ранней версии текста, менее сложной и разработанной в литературном отношении, но, безусловно, прямее отвечавшей на тему, тревожившую и затрагивавшую Гоголя персонально, тему власти и страха, заключенных в изобразительной магии» [4, с. 573]. Однако и в этих случаях сравнительный анализ двух редакций повести нацелен в основном на выявление различий в эстетических и философских идеалах «раннего» и «позднего» Гоголя, т.е. на принципиальное противопоставление «Портрета»-1835 и «Портрета»-1842 как двух самостоятельных произведений.

Между тем важной задачей представляется сопоставление редакций повести с точки зрения развития сквозного гоголевского сюжета (см. об этом в [5]). На наш взгляд, одним из ключевых лейтмотивов этого сюжета является

мотив странных превращений художественной реальности как последовательного отпадения человека и мира от божественного идеала; это отклонение от нормы осознанно описывается Гоголем в «Арабесках», а сформировавшийся к 1842 г. петербургский цикл становится поиском путей возвращения к естественному миропорядку (см. об этом в [6, 7]). Следовательно, повесть «Портрет» представляет собой «творческий и психологический итог кризиса» [3, с. 594] писателя, и попытку выхода из него, представленные на материале двух версий одной и той же истории.

Тенденция Гоголя «обрастать продуктами своего творчества, как организм, питающий свои ногти, которые он держит на себе, хотя они и срезаемы без ущерба» [8, с. 7] противоречит его намерению полностью разъединить две редакции своей повести. «Портрет»-1835 и «Портрет»-1842 не только содержат достаточно большие по объему идентичные фрагменты текста, но и вступают в непосредственный диалог, отдельные элементы которого требуют буквального сопоставления обеих версий произведения. Например, вот так выглядит описание картин в лавочке на Щукином дворе, среди которых и был найден загадочный портрет.

«Портрет»-1835: «Если бы это были труды ребенка, покоряющегося одному невольному желанию, если бы они совсем не имели никакой правильности, не сохраняли даже первых условий механического рисования, если бы в них было все в карикатурном виде, – но в этом карикатурном виде просвечивалось бы хотя какое-нибудь старание, какой-нибудь порыв произвести подобное природе, – но ничего этого нельзя было отыскать в них. Какое-то тупоумие старости, какая-то бессмысленная охота или, лучше сказать, неволя водила рукою их творцов. Кто трудился над ними? И трудился, без сомнения, один и тот же, потому что те же краски, та же манера...» [3, с. 47].

«Портрет»-1842: «Это, казалось, не были вовсе труды ребенка-самоучки. Иначе в них бы, при всей бесчувственной карикатурности целого, вырывался острый порыв. Но здесь было видно просто тупоумие, бессильная, дряхлая бездарность, которая самоуправно стала в ряды искусств, тогда как ей место было среди низких ремесел, бездарность, которая была верна однакож своему призванию и внесла в самое искусство свое ремесло. Те же краски, та же манера...» [2, с. 80–81].

На первый взгляд, длинным и подробным размышлениям о художественной манере ребенка в первом «Портрете» (каковы труды ребенка? какой порыв «просвечивается» в них?) соответствует более лаконичный отказ от сомнительной версии во второй редакции повести. В 1835 г. вопросы о природе искусства только встают перед Гоголем; к 1842-му они вроде бы давно обдуманы и получают емкий ответ. Однако здесь наблюдается странный поворот: долгое обдумывание в редакции «Арабесок» приводит в итоге к внятному ответу («ничего этого нельзя было отыскать в них»), а краткость рассуждений во втором варианте текста возникает потому, что мысль мгновенно проблематизируется («казалось, не были») и дальнейшее обсуждение становится бессмысленным (см. о «проблематичности» гоголевских произведений в [9, с. 302]). Поэтому в первой редакции сохраняется возможность говорить о причинах «тупоумия старости»: «неволя водила рукою их творцов <...> И трудился, без сомнения, один и тот же», т.е. все авторы картин-подделок

были подчинены влиянию могущественной, но направленной на разрушение силы. А в варианте 1842 г. любая версия происхождения картин изначально недостоверна, и говорить приходится о последствиях смешения искусства и бездарности, подмене первого второю: подлинника – копией. Сдвиг авторского внимания от причин к результатам странных превращений – это и есть «снятие носителя фантастики», отмеченное Ю. В. Манном в петербургских текстах Гоголя [10, с. 80–101]. Этот художественный прием имеет, однако, не только внешнее основание (сознательное решение автора), но и внутреннее – перемены в подлежащей описанию реальности; точнее, первое здесь обусловлено вторым.

Семь лет отделяют не только вторую редакцию «Портрета» от первой, но и трагедию Чарткова от трагедии Черткова; они же увеличивают временную дистанцию между созданием портрета и разоблачением его тайны на аукционе. Иными словами, друг другу не тождественны два хронотопа: в предыстории второго – больше возможностей для странных превращений. Как результат – окружающий Чарткова мир значительно дальше отклонился от божественной нормы, чем реальность в первой редакции повести. Петербург в 1842 г. похож не столько на своего «предшественника» из версии 1835 г., сколько на идентичный для двух текстов локус Коломны, где превышена критическая масса метаморфоз и наступил полный распад бытия: «Здесь ничто не похоже на столицу, но вместе с этим не похоже и на провинциальный городок, потому что раздробленность многосторонней и, если можно сказать, цивилизованной жизни проникла и сюда», породив «пепельных» людей, окрашенных в «тот мутный цвет, который происходит, когда смешаешь все краски вместе» [3, с. 67, 68]. Во второй редакции все эти уточняющие описания сняты, но остаются «пепельные» люди, которых под действием многочисленных разнонаправленных превращений заменила «необыкновенная дробь и мелочь», подобная «множеству насекомых, которое зарождается в старом уксусе» [3, с. 68, 68–69; 2, с. 120].

В «Портрете»-1835 чудовищный потусторонний локус уже начинает расширяться, обрушивая на Петербург «возвратный, центростремительный импульс злой воли и могущества» [3, с. 609]; хозяин дома, в котором живет Чертков, – из «пепельных» людей, «которых характер так же трудно определить, как цвет изношенного сюртука» [3, с. 53; 2, с. 93]. Но в «Портрете»-1842 эта тенденция захватывает даже само изображение ростовщика: он по-прежнему выделяется среди лиц Петербурга, но его образ стал тускнеть. В редакции «Арабесок» это «старик с каким-то беспокойным и даже злобным выражением лица; в устах его была улыбка, резкая, язвительная, и вместе какой-то страх; румянец болезни был тонко разлит по лицу, исковерканному морщинами» [3, с. 48]; через семь лет от этих противоречивых черт остались только необычный цвет и неестественная динамика: «старик с лицом бронзового цвета, скулистым, чахлым; черты лица, казалось, были схвачены в минуту судорожного движенья» [2, с. 82]. Особо следует отметить, что «размывание» индивидуальности касается именно изображения, сам же ростовщик не проживает дополнительных семи лет и потому умирает, сохраняя «смуглое, тощее, запаленое лицо и какой-то непостижимо-страшный цвет его, большие, необыкновенного огня глаза, нависшие густые брови <...> сильные черты, врезанные так глубоко, как не случается у человека; этот горячий бронзовый

цвет лица» [2, с. 121, 126]. И если в первой редакции посетителям аукциона прежде всего бросается в глаза незавершенность портрета («произведение хотя было не окончено, но однако же носило на себе резкий признак могущественной кисти» [3, с. 66]), то во второй версии повести гораздо больше внимания привлекают следы множественных превращений изображения («Портрет по-видимому уже несколько раз был ресторирован и поновлен» [2, с. 118]).

С точки зрения мотива странных превращений меняется и предыстория главного героя «Портрета». Можно сказать, что завязка сюжета в варианте 1842 г. также смещена по хронологической «оси» метаморфоз на семь лет вперед. Вспомним: для Черткова из первой редакции встреча с таинственным портретом – едва ли не первая серьезная трансформация привычной реальности, работы в его комнате уже хаотически раскиданы по углам, но пока еще отражают «старание постигнуть фундаментальные законы и внутренний размер природы» [3, с. 50]. Его так внезапно и так сильно захватило демоническое изображение, что «сколько ни обращал он глаз по сторонам на окружающие предметы, но мысли его были заняты одним необыкновенным явлением» [3, с. 49]. Контраст между странным явлением и обычным миром вызывает такое «дикое чувство», что герой (и автор вместе с ним) долго пытается объяснить это чувство самому себе: «не страх, но то неизъяснимое ощущение, которое мы чувствуем при появлении странности, представляющей беспорядок природы или, лучше сказать, какое-то сумасшествие природы <...> сверхъестественное какое волшебство, выглянувшее мимо законов природы» [3, с. 49]. Глаза портрета пугают и притягивают, потому что обещают загадку для воображения и едва ли не чудо, удержанная в них жизнь приближает художника к открытию тайны бытия и намекает на существование неведомых сил, способных произвольно трансформировать реальность. Его чувства еще не тронуты тленом однообразия, и он верит, что между ужасными превращениями случаются и спасительные чудеса, свидетелем которых позволено ему стать. Оживающий портрет для него – «творение его же возмущенных мыслей», потому что он помнит, как впал «не в сон, но в какое-то полузабвение, в то тягостное состояние, когда одним глазом видим пристающие грезы сновидений, а другим в неясном облике окружающие предметы» [3, с. 53]. Поэтому Чертков долго еще сопротивляется разъедающему действию хаоса, в его новой квартире портрет ростовщика и его собственные «недоконченные и оконченные картины развесились по стройным колоссальным стенам» в строгом порядке, и даже история с превращением выстрадавшей Псишей в портрет пустоголовой Анет пока еще не убивает его душу, а напротив, вызывает намерение «загладить и искупить свое преступление» [3, с. 55, 59].

Куда сложнее сохранить от раздробления внутреннюю целостность в мире, уже вовлеченном в вихрь противоречивых метаморфоз. Судьба художника из второй редакции повести практически не зависит от целенаправленного влияния демонического портрета: хаос и без того организует его жизнь и реальность вокруг него. Комната его замусорена «художеским хламом: кусками гипсовых рук, рамками, обтянутыми холстом, эскизами начатыми и брошенными, драпировкой, развешанной по стульям», в мыслях его соседствуют на равных «какой легкой тон!» и «досадно, чорт побери!», да и талант в нем проявляется лишь «вспышками и мгновеньями» [2, с. 84, 83, 85].

Потому и страшные «живые» глаза портрета для Чарткова не чудо, а просто «рабское, буквальное подражание натуре», вызывающее стертое, мутное, «какое-то неприятное, непонятное <...> болезненное, томительное чувство», обещающее не чудо, а разрушение гармонии [2, с. 88, 82, 87]. Герою даже страшно стало «неизвестно отчего», «он сам не мог истолковать себе своей невольной боязни» [2, с. 89], так как уже утратил чутье на угрожающие ему деформации реальности. Чудовищные сны, навеянные портретом ростовщика, начинаются незаметно для него, всего лишь дополняя уже существующий кошмар петербургской жизни несколькими звеньями; ставится под сомнение и момент засыпания, и момент пробуждения, так что в итоге Чартков «не мог совершенно увериться, чтобы это был сон. Ему казалось, что среди сна был какой-то страшный отрывок из действительности» [2, с. 92]. В итоге ирреальное действует на равных с реальным, художник сам помогает портрету создавать ему новую, миражную жизнь, и его богатую квартиру мгновенно заполняет хаос: «расставил то, что было получше, на видные места, что похуже, забросил в угол» [2, с. 98].

В призрачном Петербурге «Портрета»-1842 картина с живыми глазами – явление не более сверхъестественное, чем любой из выморочных обитателей столицы, в которых под влиянием бесконечных превращений также осталась живой разве что малая часть облика. На лицах важной дамы и ее дочери в первой редакции повести еще только «было написано резкими чертами, что они не пропускали ни одного бала», тогда как их двойники, отделенные от них семью годами, «до того исплясались на балах, что обе сделались чуть не восковыми» [3, с. 56; 2, с. 101] и скоро окончательно превратятся в кукол. «Живым телом, заключающим в себе мертвеца» мог стать и Чертков, присоединившись к кругу «тех странных существ, которые иногда попадают в мире», но Чарткову грозила участь еще хуже: стать «движущимся каменным гробом с мертвецом внутри на место сердца», каких уже «много попадается в нашем бесчувственном свете» [3, с. 61; 2, с. 110]. Петербург постепенно заполняют люди-манекены и люди-призраки, и если в первой версии повести метаморфоза становилась трещиной между человеком и миром, то во второй редакции она является для него противоестественной связью с бездной небытия. При этом чем меньше жизни остается в герое после очередного превращения, тем большую опасность представляет он для окружающих: Чертков – простая копия портрета ростовщика – этим обезличиванием отделяется «совершенно от спокойных обитателей земли», но Чартков не человек, а антропоморфная функция петербургского морока (см. об этом в [3, с. 609; 11, с. 303–305]) – вселяет ужас в своих прежних знакомых, потому что одна встреча с ним «достаточно отравить потом весь день» [3, с. 64; 2, с. 115].

Следует отметить и другую причину того, что во второй редакции снижается значимость самого потустороннего «артефакта». Превращения разрывают ткань бытия, делают ее «лоскутной», тем самым уменьшая отчетливость каждого отдельного фрагмента; отсутствие логики в сцеплении метаморфоз не оставляет возможности даже отследить эту цепочку в обратном направлении, от настоящего – в прошлое. Иными словами, дополнительные семь лет жизни не только позволяют зловещему портрету навредить большему числу людей, но и его собственную историю лишают достоверности.

Все, что касается происхождения портрета и его оригинала, обрастает слухами и толками (то, что Ю. В. Манн называет «завуалированной (неявной)

фантастикой»; см. об этом в [10, с. 67–80]), которые множатся и дробят смысл на мелочь и сор, уже не доступный пониманию: «издавал одни ужасные вопли и непонятные речи», «я и сам не умею сказать, сны ли это или что другое: точно домовая тебя душит и все мерещится проклятой старик. Одним словом, не могу рассказать тебе моего состояния» [2, с. 116, 132]. «Сверхъестественная» живость глаз портрета становится просто «необыкновенной» [3, с. 66; 2, с. 118], зато объяснять ее теперь можно чем угодно, что открывает дьявольскому изображению простор для новых модификаций и обесмысливания бытия.

Подводя итоги, мы можем предположить, что «снятие носителя фантастики» во второй редакции повести происходит не по авторскому произволу, а потому что его прямое влияние уже не требуется и прежде «заколдованные» фрагменты реальности оказывают не менее пагубное воздействие на героя «Портрета»-1842. Это «продуцирование своих двойников (в виде портретов и людей, поскольку Чартков и ряд других его владельцев становятся реинкарнациями ростовщика» [12, с. 61] не только необратимо, но и с трудом поддается исправлению: религиозному живописцу уже недостаточно скрыться от портрета в монастырь (в первой редакции «преступное не имело воли коснуться к нему» [3, с. 75]), и ему приходится искупать грех своего пособничества дьяволу («трудом и великими жертвами он должен прежде очистить свою душу» [2, с. 133]). В этом же кроется и причина различия двух финалов: можно придать обратный ход единичной трансформации (преобразить разоблаченный портрет в «незначущий пейзаж» [3, с. 80]), но нельзя остановить цепочку странных превращений и воссоздать распавшуюся гармонию. Портрет окончательно пропадает в ставшем его подобием мире. Выход из этого пространства метаморфоз возможен только как «очищение» и преобразование души – явление, в нравственном смысле противоположное странному превращению. Для автора портрета (и автора повести) таким выходом оказывается подлинное искусство, восстанавливающее божественный миропорядок.

Список литературы

1. **Гоголь, Н. В.** Полное собрание сочинений : в 14 т. / Н. В. Гоголь ; ред. изд.: Н. Ф. Бельчиков, Б. В. Томашевский. – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1952. – Т. 12: Письма, 1842–1845 / ред. тома Г. М. Фридендер.
2. **Гоголь, Н. В.** Полное собрание сочинений : в 14 т. / Н. В. Гоголь ; ред. В. Л. Комарович. – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1938. – Т. 3: Повести.
3. **Гоголь, Н. В.** Полное собрание сочинений и писем : в 23 т. / Н. В. Гоголь ; тексты и ком. С. Г. Бочарова, Л. В. Дерюгиной. – М. : Наука, 2009. – Т. 3: Арабески.
4. **Терц, А.** В тени Гоголя / А. Терц. – М. : Колибри, 2009.
5. **Вайскопф, М. Я.** Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст / М. Я. Вайскопф. – М. : РГГУ, 2002.
6. **Волоконская, Т. А.** Мотив заколдованного места в малороссийских циклах Н. В. Гоголя: от описаний к поискам первопричины / Т. А. Волоконская // Известия Саратовского университета. Серия «Филология. Журналистика». – 2012. – Т. 12, вып. 4. – С. 61–64.
7. **Волоконская, Т. А.** Мотив пристального взгляда в петербургском цикле Н. В. Гоголя : тезисы научного доклада / Т. А. Волоконская // ЛОМОНОСОВ-2013 : материалы Междунар. молодежного научного форума / отв. ред. А. И. Андреев [и др.]. – М. : МАКС Пресс, 2013.
8. **Белый, А.** Мастерство Гоголя. Исследование / А. Белый. – М. ; Л. : ОГИЗ, 1934.

9. **Кривонос, В. Ш.** Повести Гоголя: пространство смысла / В. Ш. Кривонос. – Самара : Изд-во СГПУ, 2006.
10. **Манн, Ю. В.** Поэтика Гоголя / Ю. В. Манн. – М. : Художественная литература, 1988.
11. **Иваницкий, А. И.** Гоголь. Морфология земли и власти / А. И. Иваницкий. – М. : РГГУ, 2000.
12. **Киселев, В. С.** Семиотическое пространство «Петербургских повестей» и «Портрет» Н. В. Гоголя / В. С. Киселев // Гоголевский сборник. – СПб. ; Самара : Изд-во СГПУ, 2005. – Вып. 2 (4). – С. 56–66.

References

1. Gogol' N. V. *Polnoe sobranie sochineniy: v 14 t.* [Complete works: in 14 volumes]. Moscow; Leningrad: Izd-vo AN SSSR, 1952, vol. 12: Letters, 1842–1845.
2. Gogol' N. V. *Polnoe sobranie sochineniy: v 14 t.* [Complete works: in 14 volumes]. Moscow; Leningrad: Izd-vo AN SSSR, 1938, vol. 3: Tales.
3. Gogol' N. V. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 23 t.* [Complete works and letters]. Moscow: Nauka, 2009, vol. 3: Arabesques.
4. Terts A. *V teni Gogolya* [In Gogol's shade]. Moscow: Kolibri, 2009.
5. Vayskopf M. Ya. *Syuzhet Gogolya: Morfologiya. Ideologiya. Kontekst* [Gogol's plot: morphology. Ideology. Context]. Moscow: RGGU, 2002.
6. Volokonskaya T. A. *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Seriya «Filologiya. Zhurnalistika»* [Bulletin of Saratov University. Series "Philology. Journalism"]. 2012, vol. 12, iss. 4, pp. 61–64.
7. Volokonskaya T. A. *LOMONOSOV-2013: materialy Mezhdunar. molodezhnogo nauchnogo foruma* [Lomonosov 2013: proceedings of the International youth scientific forum]. Moscow: MAKS Press, 2013.
8. Belyy A. *Masterstvo Gogolya. Issledovanie* [Gogol's mastery. Research]. Moscow; Leningrad: OGIZ, 1934.
9. Krivonos V. Sh. *Povesti Gogolya: prostranstvo smysla* [Gogol's tales: field of sense]. Samara: Izd-vo SGPU, 2006.
10. Mann Yu. V. *Poetika Gogolya* [Gogol's poetics]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1988.
11. Ivanitskiy A. I. *Gogol'. Morfologiya zemli i vlasti* [Gogol. Morphology of land and authority]. Moscow: RGGU, 2000.
12. Kiselev V. S. *Gogolevskiy sbornik* [Gogol's collection]. Saint Petersburg; Samara: Izd-vo SGPU, 2005, iss. 2 (4), pp. 56–66.

Волоконская Татьяна Александровна
аспирант, Институт филологии
и журналистики, Саратовский
государственный университет
им. Н. Г. Чернышевского
(Россия, г. Саратов, ул. Астраханская, 83)

E-mail: tatianavolokonskaia@gmail.com

Volokonskaya Tatyana Aleksandrovna
Postgraduate student, Institute of philology
and journalism, Saratov State University
named after N. G. Chernyshevskiy
(83 Astrakhanskaya street, Saratov, Russia)

УДК 821.161.1.09-31+929 Гоголь

Волоконская, Т. А.

Мотив странных превращений в «Портрете» Н. В. Гоголя: на материале двух редакций повести / Т. А. Волоконская // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. – 2014. – № 3 (31). – С. 118–125.