

оп.1, д.15, л. 37 об.).

36. Там же. – Ф.1104, оп.1, д.14, л.52 об., 53.

37. Там же. – Ф.1104, оп.1, д.15. л.30 об.

38. Там же. – Ф.1104, оп.1, д.15. л.29-30.

39. Гундорова Т. "Вечори на хуторі біля Диканьки": диявольський контракт і культурна ініціація: Передмова // Гоголь М. Тарас Бульба / Пер. з рос. – К., 1998. – С. 7.

Олександр Ковальчук

Страх як проблема українського буття (гоголівська проекція)

Частина II

4

Чорт в українській свідомості – це перш за все страх. В.Гнатюк, досліджуючи демонологію, так і не одержав відповіді на питання, що ж означає страх: "біда" страшить, а під бідою розуміється чорт". У зв'язку з цим відомий етнограф відмовився виділяти в окрему групу оповідання про страх і запропонував зараховувати їх до корпусу оповідань про чортів[62].

Нечистий не випадково виявляє підвищений інтерес до страху. Рухає ним воля до влади (а як відомо, контролює владу той, хто контролює страх).

Щоб страх циркулював безперервно, треба змусити щось постійно генерувати його. У "Вечорах" та "Миргороді" джерелом страху виступає перш за все простір і відповідним чином препарована чортом структура суспільства.

Експерименти з простором починаються з деформацій. Завдяки активній видозміні він став одним із найголовніших носіїв страху. Його продукують просторові фобії, невідповідність між простором нормативним, ідеально пристосованим до буття ("каким оно *должно быть*, каким оно мыслится, чувствуется и переживается как идеальное"[63]), і тим, яким воно виступає у результаті найрізноманітніших перетворень.

Образ ідеального життєвого простору постає на перших сторінках "Сорочинського ярмарку". Тут новонароджений світ, зітканий із нерозривної єдності "влюбленной земли" і "голубого неизмеримого океана", постає як світ Господній, сповнений гармонії, краси, торжества світла, яскравих, чистих кольорів.

Такий світ викликає стан зачарування: "Красавица наша задумалась, глядя на роскошь вида ..." (1, 114). Навіть безодня нагадує не про хаос і страх. Це швидше сповнена світотворчих інтенцій безодня орфіків, у якій грають вітальні сили, чи то копіюючи ("передражняючи") оригінал, чи то дублюючи його. щоб викликати стереоскопічний ефект і ще більше естетизувати світ: "Небо, зеленые и синие леса ... все опрокинулось ... не падая в голубую, прекрасную бездну"(1, 113-114).

Чорт "псує"(деформує) ідеальний простір і тим самим змушує його

генерувати страх.

Набір прийомів найрізноманітніший. Нечистий змінює характер комунікацій ("Вишь, как растянул, вражий сын, сатана, дорогу!" – 1, 166), формує топос "зачарованих місць", "проклятих місць", створює "інститут" чарівних речей, несподівано заміщує фігури у життєвому дійстві.

У просторі, на який падає тінь сатани, до невпізнаності змінюється світ природи: "Засеют как следует, а взойдет такое, что и разобрать нельзя: арбуз – не арбуз, тыква – не тыква, огурец – не огурец ...чорт знает, что такое!" (1, 316). Поведінка предметного світу вражає своєю алогічністю: розрубані частини свитки зростаються; перстень і моністо, кинуті у воду, повертаються назад і пливають "поверх воды ... к тебе же в руки" (1, 140); діжа може вистрибнути і кинутися "в присядку по всей хате" (1, 151); вареник, викупавшись у сметані, самочинно летить прямо в рот.

Чорт всіляко стимулює процес метаморфоз, які безперервно порушують стабільність світу і тим самим підривають довіру до нього. Інколи метаморфози нагадують ланцюгову реакцію: "Большая черная собака ... оборотившись в кошку ... Глядь, вместо кошки, старуха ..." (1, 145).

Активніш усього деструктивні сили проявляють себе у потойбіччі. Декорації світу тут нерідко підсвічені червоним кольором – кольором страху: "В фольклоре красный, огненно-красный свет известен, как один из "страхов" (1, 526). Особливо насичується ним простір у момент етичної катастрофи – зради людиною своєї гуманної природи, що виявляє себе у порушенні однієї з найголовніших заповідей. Саме таким постає світ перед Петром після смерті Івася: "Все покрылось перед ним красным цветом (светом – 1, 466). Деревья все в крови, казалось, горели и стонали. Небо, раскалившись, дрожало ..." (1, 146).

Звуковий образ світу формується у межах порогових станів: це або мертва тиша ("Вокруг не шелохнет" – 1, 144), або нестерпна какофонія звуків: "дьявольский хохот" (1, 146), гамір ("трава зашумела", "деревья загремели сыпучею бранью" – 1, 145), ревіння звірів. Страхітливо ускладнює звуковий фон різноголосся, яке, підхоплюючи внутрішнє мовлення героя, не затихає природним чином, а, редукуючись, навпаки – набирає сили, підвищує тональність: "Дрожь проняла деда. "Да тут страшно слово сказать!" проворчал он про себя. "Тут страшно слово сказать!" пискнул птичий нос. "Страшно слово сказать!" заблеяла баранья голова. "Слово сказать!" ревнул медведь" (1, 314).

Простір потойбіччя населяють "бозобразные чудища", "какие-то хари", "мерзостные рожи". Підходи до нього охороняють непролазні тернові кущі.

Полюбляє чорт темряву ("Темно, хоть в глаза выстрели" – 1, 144; "Темно и глухо, как в винном подвале" – 1, 186; " ... боже ты мой, какая ночь! ни звезд, ни месяца; вокруг провалы; под ногами круча без дна ..." – 1, 314). Вона може бути природною чи штучно створеною: якщо треба, у момент найвідповідальніший нечистий запльовує очі, тим самим перетворюючи світ видимий у невидимий, потенціал страху в якому зростає незмірно (в ряді цих дій слід, очевидно, розглядати й космічну "диверсію" – викрадення місяця).

Але й видимий світ, декорації якого споруджує диявол, може бути

візуально простір нестерпним. І тут вже важко розрізнити – чи це світ фантастичний, чи реальний, фрагменти якого близькі до фантастичного: "Чуть только ночь, мертвец и тащится. Сядет верхом на трубу, проклятый, и галушку держит в зубах" (1, 167); "Ведьма, вцепившись руками за обезглавленный труп, как волк, пила из него кровь ..." (1, 146).

Улюблене заняття чорта – гра з простором. Показовий приклад – повість "Зачароване місце", де з'являється кілька варіантів (комбінацій) однієї й тієї ж місцевості: "... место, кажись, не совсем незнакомое: с боку лес, из-за леса торчал какой-то шест ... Что за пропасть: да это голубятня, что у попа в огороде!" (1, 311); "вон и голубятня торчит; но гумна не видно" (1, 312); "стал идти другою дорогою – гумно видно, а голубятни нет! Опять поворотил поближе к голубятне – гумно спряталось" (1, 313); "опять то же самое поле: с одной стороны торчит голубятня, а с другой гумно" (1, 313).

Просторові "ігри" можуть йти ще далі – аж до стирання граней між реальним і фантастичним світом. В один момент, як от у "Майській ночі", реальний світ стає фантастичним і навпаки. У підсумку формується підґрунтя для утвердження якогось "непевного буття" (С.Абрамович), у якому може статися все, навіть найнеймовірніше.

Причому чим глибші деформації, чим більше порушуються природні закони, тим вищий ступінь страху. На речі звичніші психіка героїв реагує "простым" страхом. З ускладненням ситуації страх змінює свою природу: стає страхом "необычным, высшим". На шляху до нього Гоголь фіксує особливий стан героїв, коли від переживань страху "волосы ходят по голове" (1, 106). Крайня точка – скам'яніння героїв, формування "немой сцены", за спиною якої проглядає досвідчений режисер – "ужас".

Такий стрях викликається якимись "недостижимыми для сознания фактами, перебоем в обыденном и естественном течении жизни"[64]. Чи не найпромовистіший епізод – німа сцена у повісті "Сорочинський ярмарок": "Окно брякнуло с шумом; стекла, звеня, вылетели вон, и страшная свиная рожа выставилась, поводя очами... Ужас оковал всех, находившихся в хате" (1, 127).

5

У плані соціальному для чорта найважливіше не допустити переформування середньовічного суспільства у модерне. Тому так активний він у переломні епохи, які відповідають за майбутнє етносу. Для українського народу - це остання фаза часу героїчного, коли треба до кінця відстоювати "дело общее" і водночас виходити на новий рівень розвитку із самостійним модерним проектом, в основі якого має лежати теж спільна справа, але вже відкоригована відповідно до нових викликів епохи.

Як для людини, так і для суспільства будь-яка ситуація – це пастка, мишоловка: "Вокруг – стены. Невозможно найти выход, выход изобретается" [65]. Безперервно йде процес, який Бердяєв називає "творчеством мира". Для цього потрібна самостійно мисляча особистість, глибоко інтегрована у суспільство, яке постійно знаходиться у стані реформування.

Розуміючи це, нечистий роз'єднує козацтво "лукавством", спокушає його

(воно "продало душу" – 1, 266), намагається "законсервувати" свідомість української людини, щоб у підсумку переформувати спільноту у натовп. Найефективнішим засобом для досягнення цієї мети є неймовірно сильний, шокуючий страх. Саме тому чорт імплантує в український соціальний організм головного "фахівця" з проблем страху – одного із спадкоємців Каїна.

Вбивши Авеля, Каїн принципово змінює світ: освячений Творцем богоугодний порядок віднині перестає бути даністю. На зміну йому приходять світоустрій, одним із складників якого є людська сваволя, яка присвоює собі право розпоряджатися життям іншого.

Каїн – першовбивця на землі. Після його злочину простір буття наповнюється страхом. Він пов'язаний із появою у світі смерті – першосмерті, з якою приходять до людини "боязнь мира" (П.Гуревич).

Насильницька смерть викликає гнів Бога. На землі з'являється перший "изгнанник". Навколо нього назавжди відчужений світ, який не приймає "скитальця". З цих пір кожен каїновий нащадок так само відчужується суспільством: він справді (як каже Даль) "выслан из общества".

У повісті "Страшна помста" Гоголь простежує, як вигнанець перетворюється у людину відчужену і стає носієм страху, за допомогою якого провокує утвердження у суспільстві стереотипів поведінки натовпу, що діє не за логікою права, а у залежності від інстинктів, ірраціональних спонук.

Особливість ситуації полягає в тому, що між вигнанцем і суспільством складаються асиметричні стосунки.

Соціальний інстинкт, потреба контакту попри все змушує чарівника знов і знов входити у систему суспільних відносин (очевидно, поза суспільством він не може реалізувати себе). Звідси прагнення змінити усталені оціночні стереотипи: "... я хорош! ... Люди напрасно говорят, что я дурен" (1, 253).

Від жадоби соціальних контактів іде прагнення "вжитися" у народне тіло, стати частиною соціального організму. Гарно простежується це на початку повісті, коли батько Катерини за допомогою колективізуючих акцій (танцю і тієї форми сміху, яка виступає елементом своєрідного діалогу – "насмешить") не тільки не "розчиняється" у святковому натовпі, а навпаки – намагається привернути увагу до себе, стати організуючим центром: "Кто он таков – никто не знал. Но уже он протанцовал на славу козачка и уже успел насмешить обступившую его толпу" (1, 245).

Суспільство ж не хоче бачити його ні за яких умов. Тому акт вигнання, відторгнення повторюється (в момент ідентифікації) при кожному соціальному контакті. Так було в дитинстві: "никто из детей сызмала не хотел играть с ним" (1, 246). Так і в момент розгортання сюжетного часу. Досить лише одного натяку, і вся громада приходиться в рух. Включаються всі можливі механізми відчуження, які використовуються як засіб самозахисту. Рефлексивні відрухи - певне дистанціювання від загрози ("попятился народ"); формування як ситуативного цілісного потужного народного тіла, здатного протистояти небезпеці ("Это он! это он! кричали в толпе, тесно прижимаясь друг к другу"); наділені силою господнього благословення ікони схимника: "Величаво и сановито выступил вперед есаул и сказал громким голосом, выставив против него

икони: "Пропади, образ сатаны, тут тебе нет места!" (1, 245).

На всі комунікативні пропозиції суспільство не реагує, точніше – реагує навпаки і настільки інтенсивно виштовхує самотника за межі буття, що той змушений творити власний світ – "свою собственную вселенную – в светлице старого замка "[66]. Тут, справді, все таке як у всесвіті: "блестит месяц, ходят звезды, неясно мелькает темносинее небо"(1, 257).

Тотальна духовна і соціальна відмежованість від суспільних інституцій формує особливу психологію відстороненості і байдужості, яка сприяє виходу чарівника за рамки етики. Зникає основоположний для неї принцип поваги до іншого. Натомість в основу "антиетики" кладеться стратегія заперечення іншого у формі найрадикальнішої – через смерть.

Саме смертю іншого долається комунікативний розрив – дистанція між ним та іншим: на традиційний засіб розмежування – сміх (уявний чи реальний) чарівник відповідає засобом, опробуваним ще Каїном – " ...ему все чудилось, что все смеются над ним. Встретится ли под темный вечер с каким-нибудь человеком, и ему тотчас показывалось, что он открывает рот и выкалывает зубы. И на другой день находили мертвым того человека" (1, 246-247).

Так основною формою соціального контакту вигнанця і суспільства стає смерть. Звідси страх. Жахає ланцюг смертей, які стосуються найбільш табуйованих для людства об'єктів: дочка, онук ("годовой сын" Катерини), "святой схимник". Це вже не вбивство окремих осіб, а "неслыханное злодейство" (1, 271), "Страшное дело" (1, 275). Такі вчинки руйнують підвалини, на яких стоїть суспільство. Недарма знову (бо зроблене справді є "непостижимым для сознания") з'являється мотив скам'яніння героїв: "Все обступили колыбель и окаменели от страха, увидевши, что в ней лежало неживое дитя" (1, 271).

Не обтяжений моральними законами, відсторонений від соціуму посланець сатанинського світу не лише вбиває – він готовий до інцесту, повторює злодіяння Юди. Чи є межа цьому порушенню норм і хто може їх встановити?

Межі є – це "час меры" (1, 281). У філософському розумінні міра вказує на межу накопичення чогось, за якою об'єкт набуває вже інших характеристик. У Біблії міра – це, зокрема, вимір злодіянь, на якими йде "отмщение": "... у Него есть намерение против Вавилона, чтобы истребить его, ибо это есть отмщение Господа... О, ты, живущий при водах великих, изобилующий соковищами! пришел конец твой, мера жадности твоей" (Иер., 51: 11-13).

Таким чином тісно взаємопов'язаними між собою постають міра і помста. Право на встановлення "часу міри" у повісті перебирає на себе кілька ідеологічних центрів: сам чарівник, Іван і Бог.

Чарівник свої діяння намагається оцінити за взірцем життя апостола Павла, який спершу був гонителем християн, а потім із великого грішника Савла перетворився у "первоверховного апостола": "Слышала ли ты (говорить він Катерині – О.К.) про апостола Павла, какой был он грешный человек, но после покаялся и стал святым" (1, 262).

Звідси стратегія дій, їх перспектива. Оскільки Бог "добр и милосерд" (1,

262), чарівник хоче змити ганьбу злочинів за допомогою подвигів, гідних найревніших подвижників віри. Арсенал можливих дій дуже широкий – від бажання піти в печери, відмовитися не лише від скоромного, а й риби та молитися й молитися до повного заперечення свого тілесного буття: "И когда не снимет с меня милосердие Божие хотя сотой доли грехов, закопаюсь по шею в землю, или замуруюсь в каменную стену; не возьму ни пищи, ни пития, и умру; а все добро свое отдам чернецам, чтобы сорок дней и сорок ночей правили по мне панихиду" (1, 262).

Міру діянь загалом-то встановлює Господь. І робити це Він має на Страшному суді (саме про нього нагадує Катерина батькові: "Отец, близок страшный суд!" – 1, 259). Але Іван випереджає Божий суд: "засліплений ненавистю і гординою", він "свою помсту не передає Богові"[67]. Чому? Та, очевидно, тому, що його активно підтримує "хор" (В. Турбін).

Ю.Барабаш свідомість "хору" розглядає як родову, яка залишилася на рівні архаїчних уявлень про "помсту і кару". На цій основі природно виростає "театр страхіть" (М.Фуко), який століттями у формі публічних покарань культивувало суспільство. Люди немовби платять за страх страхом, що забезпечує безперервне циркулювання страху.

Побутова свідомість не думає про те, що кожна публічна розправа – це теж злочин. Вона має з ним "підозрілу спорідненість: рівняється до нього, а то й перевершує його дикістю, призвичаює глядачів до жорстокості, від якої нібито мала відвертати"[68].

Батько Катерини здогадується чи (швидше) передчуває, що чекає на нього. Недарма ще задовго до покарання проймається страхом: під час ворожіння засвітилося перед ним "чудное лицо", незнайоме, небачене – "И страшного, кажется, в нем мало; а непреодолимый ужас напал на него" (1, 270).

Декорації світу у момент страшної помсти нагадують сувору монументальну графіку Доре – його ілюстрації до Біблії чи "Божественної комедії" Данте, Панорама Карпатських гір, гора Криван, накрита немовби шапкою "серою тучею", монументальний вершник і майже диявольський "дикий смех", схожий на грім.

Народним уявленням про масштаб покарання, який адекватний масштабу злодіянь, відповідає і сама сцена розправи з великим грішником, що формується за законами жахаючої казки з її фантастичними уявленнями про світ та алогізмом, підпорядкованим логіці помсти і розправи,

Тут і простір від Києва до Галицької землі, який увидел "мертвыми глазами" (!) покараний грішник, і сцена моторошного бенкету мерців ("все мертвецы вскочили в пропасть, подхватили мертвеца и вонзили в него свои зубы" (1, 278), і глибина антипростору – "безвыходная пропасть" і елементи "антропологічного" страху (Р.Скиба) – "великий, великий мертвец", і картини землетрусу, які супроводжують покарання.

Так замикається коло страху. Злочин провокує не менш масштабний злочинний самосуд. Страх породжує ще вищу хвилю страху, спрямовану на його подолання. Ситуація для суспільства патова. Це, справді, майже за Кемпінські – торжество безумства страху, торжество інстинктів.

Етнос із психологією натовпу не може сформувати соціалізовану, яскраву особистість, бо в масі "сносится, обессиливается психическая надстройка, столь различно развитая у отдельных людей, и обнажается (приводится в действие) бессознательный фундамент, у всех одинаковый"[69]. Тому цілком природно в українському світі утверджується усереднена, психологічно невиразна постать, якою рухають перш за все біологічні потреби. Оповіддю про таку дегероїзовану, суспільно здеградовану особу, яка знаходиться на переломі епох в "момент перехода от героического века к веку раздробленности"[70] – є повість "Вій".

Гоголезнавство уже сформулювало питання, чому на долю Хоми, а не Тіберія Горобця чи Халяви випали тяжкі випробування. Відповідь, очевидно, слід шукати у площині спрямованості тексту, в зорієнтованості його на постановку і вирішення питань певного типу.

Перспективним бачиться погляд на цей твір як на повісткування про обряд вікового посвячення – ініціацію[71]. Після успішного завершення його юнак стає частиною дорослого світу. Ритор Тіберій Горобець ще замалий – "еще не имел права носить усов, пить горелки и курить люльки" (2, 181). Халява принаймні фізично – сам частина світу дорослих – не дарма для покарання учнів богословського класу, які хвалилися "претолстыми шеями" (2, 179), використовувалися не різки (як у риторів), не "деревянные лопатки" (за допомогою них карали філософів), а "кожаные канчуки" (саме про них, як останній аргумент, який переконав Хому, нагадує сотник, змушуючи посивілого, змученого нічними кошмарами філософа втретє йти на зустріч із нечистими силами).

Хома – за віком – якраз на порозі дорослого світу. Це його час: саме він мусить брати участь у обряді ініціації.

Випробуванням філософа особливої значимості надає максимальна узагальненість його образу: Хома виразно зближується з "homo" – "человек"[72]. Причому філософ виглядає настільки типово, що дослідники ідентифікують його з пересічним українцем: за нього, вважає А. Терц, "сошел бы первый встречный козак на дороге"[73]. Сирітство Хоми теж не знижує рівня узагальнення: в контексті сирітства України, акцентованого у повісті "Вій", філософ постає фігурою знаковою, репрезентативною.

Входження до світу дорослих – це не просто перехід через віковий поріг. Юнаком долається виразна соціальна позабуттєвість, аморфність соціального статусу особистості: "Инфантильна невизначеність змінюється родовою належністю"[74]. На плечі того, хто витримав випробування, в усій вазі (прямо чи опосередковано) лягає відповідальність за долю сім'ї, роду, етносу. Бути чи не бути, а якщо бути, то якими. На це має відповісти кожне нове покоління, яке, пройшовши обряд ініціації, починає виконувати світобудівничі функції.

Цим, очевидно, і зумовлена особлива складність та жорстокість випробувань, характерна для ініціацій: припалювання тіла вогнем, надрізи на шкірі, навіть ламання кісток (не говорячи вже про жахаючі візуальні та звукові

образи). Тому "трясущиеся и визжащие от страха юноши", які проходять випробування "ужасами"[75], виглядають природним елементом дійства.

При зовнішній подібності багатьох складників обряду (окреме приміщення, яке допомагає відтворювати образ світу, дуалістична структура простору – світло й темрява, супроводжуючі, які доводять юнака до місця випробування, відверто шокуючі страхи, які посилюються) щось відділяє дійство у повісті "Вій" від традиційної ініціації. У першу чергу відчуття ірреальності того, що відбувається (В.Звизняцький висловив навіть обережне припущення – все сталося в божевільні)[76].

Як не заперечує І.Анненський, наявність мотиву сну, знижуючи його до рівня бруду життя ("пьяный сон")[77], а все ж "ужасные галлюцинации", очевидно, породжують сновидіння в момент активізації "центра ада" (П.Гуревич). На це, зокрема, вказує типова для сновидінь жахаюче неприродна комбінація природних елементів, як от "что-то в виде огромного пузыря, с тысячью протянутых из середины клещей и скорпионных жал" (2, 217). На легітимізацію мотиву сну вказує і питання, яке тривожить Хома: "Видит ли он это или не видит? Наяву ли это или снится?" (2, 187).

Текст весь час подає сигнали, які підштовхують до психоаналітичного тлумачення видінь саме як елементів сну. Особливо образи церкви - традиційного символу душі та кола – "символа Самости"[78].

Гоголь не випадково вводить мотив сну: коли перевести дію у площину реальності, то сягнути глибини, а отже, і сутності психологічного світу Хоми не вдасться. У дійсності (в живій практиці ініціаційного обряду) психіка того, хто піддається випробуванню, захищена: у найнестерпнішій ситуації, серед моторошних видінь юнака підтримує думка, що за ритуальною смертю обов'язково і невідворотно має прийти воскресіння. У сні ж контролюючі та охоронні функції свідомості не задіяні (вони "відключені"). Саме тому "Сновидение выясняет... реальную сущность человека"[79].

Хома певний час протистоїть випробуванням, які ґрунтуються на руйнуванні базових основ світу: перетворення краси із фактору, що гармонізує світ, у хижу, руйнуючу силу; агресивність мертвої субстанції, яка не лише має протиприродну динаміку, а й вербалізує свого присутність за допомогою "страшных слов"; порушення фізичних законів буття (труна немов казковий літаючий килим "крестит во всех направлениях воздух"); і, зрештою, знищення останнього прихистку для християнської душі – нечисть, оволодівши сакральним простором, біснується у храмі.

Та все ж Хома не витримує. Сама його сутність зазнає поразки у протистоянні з інфернальними силами. Причина, звичайно ж, у ньому самому. С.Бочаров, нагадавши спостереження М.Віролайнен, яка "говорит о погубившем философа встречном взгляде, "не подкрепленном силами души", робить загальний підсумок: "решает в конечном счете внутренняя субъективность человека, "силы души", которых не оказалось у обреченного философа ("не вытерпел")"[80].

Хома – козак. І повсякчас про це сам собі нагадує, як нагадує й аксіоматичну думку про безстрашність козака: "Чего боюсь? Разве я не козак?"

(2, 215). Та від козака у філософа лишилася оболонка і рудименти пам'яті про героїчний суспільний прошарок. Внутрішній світ повністю зруйнований сатаною. Як "атомізовану" частинку його не пов'язують із суспільством ні великі, соціально значущі проблеми, ні співпереживання, ні рух до спільної мети. Ніщо (окрім певної залежності від ректора та грубої сили сотника) не підштовхує його до виконання соціального обов'язку. Якась абсолютна соціальна атрофія, життя поза епохою: ні історичне минуле, ні сьогодення, ні майбутнє не резонують у ньому.

Буття поза соціалізованим світом (а отже, поза героїкою, відповідальністю, співчуттям, турботами про інших, самопожертвою) стає життям у страху, бо, асоціалізуючись, Хома втрачає ефективні засоби його блокування [81].

В.Звиняцьківський, посилюючи лінію відмежування Хоми від суспільства, напряду пов'язує "абсолютну пустоту" його душі і жах: "Человек... несвободен изначально... потому что рожден, имеет род, родителей, родину, говорит на языке, в котором уже заложены готовые схемы мышления ... Если же свою несвободу он не признает, если не чувствует насколько прочно сидит у него на шее ярмо-війе рядовой, архетипической, национальной и т.д. памяти, то тогда війе памяти обернется Виём смертного ужаса ..."[82].

Обеззброює філософа ще одна обставина. Смерть – природна ланка в колообізі народжень і умирань. Чорт відверто ідеологізує її: він намагається нав'язати філософу думку, що перехід за життєву межу – його доля (явною помилкою виглядає твердження Халяви – "Так ему бог дал" – 2, 218, бо смерть не корелюється із Господнім задумом: "Смерть сопротивляется Божьему творению мира, она есть возврат к изначальному небытию [83]). І Хома (сприйнявши цю думку, засвоївши її), немовби загіпнотизований, весь час повторює – "Чему быть, тому не миновать" (2, 190). Чорт, зорієнтований на досягнення влади, явно досяг успіху у вихованні української людини в душі "согласия на смерть" (Г.Маркузе).

Остання надія Хоми – молитва. Звернення до Бога з молитовним словом всесильне. Але за ним має стояти духовність і глибока віра. Тоді "все, чего ни попросите в молитве с верою, получите" (Мф., 21:22). Чорт руйнує основу духовного розвитку, змушує піклуватися перш за все про тіло. Не виняток Хома. У нього передусім – потреби шлунка. Про їжу бурсак піклується повсякчас. Тому й сидіння "среди вишневого садика" (2, 188) за столом, заставленим наїдками, виглядає як картина раю.

Хома в момент критичний безперервно творить молитву. Однак той, хто знає "тяжесть попечений о теле" не здатен до "истинной молитвы" (св. Марк Ефеський) [84]. А тільки така "сосредоточенная молитва", яка повинна була б стати "личностным центром спасительного круга, без того теряющего свою силу", могла б порятувати. Молитви ж "внешние, громкие", які в страхові читаються "как попало", "уже не спасают" [85].

Невмоливо підходить останній, смертний час. Чого ж не витримує Хома? Швидше всього, зустрічі з порожнечею, яка проглядає за смертю.

Людина боїться життя, але ще більше жахає її незаангажованість буттям.

Доки вона носить на собі "панцир" буттєвої співприсутності у світі у вигляді соціальних, інтимних, побутових, ділових, а також слухових, зорових, тактильних контактів, зберігається ґрунт під ногами, бо за контактом (діалогічним за своєю природою) стоїть динаміка життя – його моторика. Вона формує могутній потік буття, який і тримає людину в силовому полі життєвих процесів (інколи навіть "автоматично": коли особистість функціонує в напівмеханічному режимі).

Контакт із світом по всій площині буття дає можливість не лише щомиті оприсутнювати себе, а й вселяє надію (частіш усього примарну) впливати на світ і навіть (за сприятливих умов) змінювати його на свою користь (принаймні плекати ілюзії такого типу, які є могутнім життєстверджуючим фактором). Порожнеча розриває ті "нитки", які пов'язують людину з буттям, і вона немовби провисає у безмежжі байдужого, порожнього, нескінченного простору, який лякає крижаним холодом, статикою, непорушністю, неконтактністю, застиглістю у вічності.

"Медіатором" між двома світами і виступає Вій – істота з іншого світу, з світу "неприсутності", єдина істота, яка "має доступ до світу живих". У момент зустрічі двох поглядів (Хоми і "повелителя гномов", що кидає "неіснуючий погляд" із "незрячих очей") і виникав жах – жах людини, що "зазирає в абсолютну пустоту", "онтологічний жах істоти нашого світу на межі двох альтернативних світів"[86].

Таке випробування не для філософа (він – за власною характеристикою - "чорт знаєт что" – 2, 197). Вмирає, не народившись, чоловік. Життєва енергія не матеріалізується в новій якості, порушується одвічний закон біологічного і духовного розвитку особистості. У підсумку Хома, не витримавши ініціаційного випробування, лишається вічним підлітком.

Загалом стає ясно, що український світ уже не здатен породити Остапа Бульбу (який з таким блиском витримав смертельне ініціаційне випробування): на нього в подібні часи нема ні запиту, ні вітальних сил.

7

У дебютних творах Гоголя ефективним засобом у боротьбі зі страхом виступає сміх – "Всеобщий хохот" (1, 129). Сміх оберігає зону серйозного, заважає руйнуванню його страхом. Це один із тих бар'єрів, які має здолати страх, щоб знищити серйозне, у полі тяжіння якого знаходяться і державотворчі інтенції етносу, й індивідуальний життєвий проект особистості.

Такий – "оберігаючий" сміх не народжується на самоті. Він дитя спільноти, яка має сили для протистояння.

Сміх, об'єднуючи людей, водночас руйнує страховий потенціал чорта, знижуючи його образ до істоти швидше "комической, чем грозной" [87], що знищує надії нечистого на владу над світом. Саме тому він у підсумку знову концентрує свої зусилля на головному – на тому, з чого почав завоювання українського простору: на роз'єднанні людей, а потім і розсіюванні колись цілісного народного тіла. Виокремлена особа, вирвана із системи соціальних зв'язків, позбавлена можливості (і необхідності) героїзувати свої дії, – легка

здобич для страху, до того ж вона не становить ніякої небезпеки для диявола.

У повну гармонію з розпорошеним етносом прагне привести чорт і простір. Це завдання спрощується тим, що разом із руйнуванням колективної свідомості як суб'єкта історії він деградує теж.

У новій суспільній ситуації утверджується інша топографія українського світу. Перш за все змінюється характер його центрування. Раніше об'єднувальною ланкою було Запоріжжя, де й вирішувалася доля нації. Тепер центром стає майже міфічний Петербург – місто, яке знаходиться поза межами інтегрованого етносом простору.

Дістатися до цього місця, де вершить свій суд "правительница антимира", у якої запорожці (колись самі вершители долі світу), ставши навколішки, смиренно, запобігливо випрошують свою долю, можна хіба що верхи на чортові.

Остаточне руйнування народного тіла зумовило не тільки зміну характеру центрування, а й редукцію життєвого простору етносу: перетворення його із світу, що паритетно взаємодіє з іншими державо– та історіотворчими світами, у малий одомашнений світ. Причому провінціалізований, хуторянський простір ("захолустье" – 1, 103) відверто протиставляє себе "большому свету" (1, 103).

За таких умов все претендує на центр, все стає центром в українському світі: Миргород, Диканька, навіть хутір мають світотворчі амбіції. Простір українського етносу розпадається на окремі соціальні острови (В.Турбін), між якими порожнеча, не наповнена, не скріплена жодною ідеєю.

Процес подрібнення, розпочавшись, рухається до логічного завершення - до формування дисперсного світу, у якому соціальні острови перетворюються на мозаїку "мельчайших ... изолированных территорий" (Ю.Лотман). Цілісний простір розпорошується до атомарної структури, позбавленої центру тяжіння, що робить "невозможной коммуникацию"[89].

Цим самим створюються умови для перетворення традиційного протистояння свого і чужого на боротьбу свого зі своїм. По лінії контакту етнічно свого і етнічно чужого завжди потенційно накопичується негативна енергія, спалахують емоції, серед яких однією з найпомітніших є емоція страху. Тільки тепер ця руйнівна енергія концентрується не у точці зіткнення різних етносів, а по лінії розмежування ізольованих, відокремлених територій на обширі моноетнічного простору. І температура почуттів тут не нижча ніж у момент міжетнічних зіткнень. Тому природно зринає знов мотив "страшного дела": "Первый столб ... подпилен, Иван Иванович принялся за другой. Глаза его горели и ничего не видали от страха ..., в страшном испуге прибежал он домой и бросился на кровать, не имея даже духа поглядеть в окно на следствия своего страшного дела" (1, 243).

Втрата суспільних орієнтирів створює передумови для поширення страху не лише в зоні контакту чи на локальному просторі – для страху відкривається вся етнічна територія. Маленькі фрагменти освоєного простору – садиби ("изолированные территории") постають оточеними зонами страху, який стримує лише паркан. Страх викликає навіть жартівлива згадка про війну,

страхом зупиняють подорожнього, який збирається у нічні мандри, сповнений страхів "большой лес" Товстогубів, міфологізованим страхом насичує простір буття й гість, який лякає стареньких (і самого себе) таємничою угодою француза і англійця "выпустить опячь на Россию Бонапарта" (2, 25).

Страх, який опановує етносом, може зупинити лише надія. У динамічному, сповненому смислу бутті саме надія рухає життя вперед. Воно, власне, і постає як зміна однієї надії іншою, як рух від одного "маяка", маркованого надією, до іншого: "Надежда не проходит сама по себе, а лишь уступает место своим собственным новым образам"[90].

Зіткнувшись зі страхом, надія протистоїть йому у різних площинах - і в суб'єктивній, і в об'єктивній. Показуючи "поведінку" надії, яка вступає у двобій зі страхом, С.Вершинін, спираючись на концептуальні розробки Е.Блоха, малює драматичну картину протистояння майже біологізованих структур: "Надежда противоположна страху. Блох указывает, что субъективно надежда сильнее всего врывается в страх, а объективно прилежнее всех остальных аффектов руководит ликвидацией страха. Она потопляет страх"[91].

Український етнос, переставши культивувати "дело общее", губить свою лінію в історії і тим самим руйнує підґрунтя, на якому виростає надія, що провокує нестримне поширення страху, який закриває горизонт історичного буття.

8

"Відставши" від історії, український світ змінює орієнтири: стає тілоцентричним. Саме тіло тепер посідає те місце, де мали б бути національні святці, які утверджуються силою національного духу.

Маючи власну філософію, власне бачення перспективи буття, тіло формує нову картину світу, яку наповнює смислом буттєва "конституція" тіла: тілесне існування "все время подтачивает активное небытие", а це "бесперывно предлагает... жить" [92]. Зникає метафізика буття, лишається фізика існування.

Життя тільки тут і зараз відкидає минуле і майбутнє. Актуалізується нинішнє, яке концентрується навколо задоволення потреб тіла. Головною цінністю стає їжа, бо вона найбільша насолода і основний засіб збереження тіла.

Взявши за точку відрахунку їжу, розум, який тепер слугує на побігеньках у тіла (про це воно віддавна мріяло) [93], формує простір як місце для найкомфортнішого і безперебійного споживання їжі. У центрі світу опиняється "стол... уставленный приборами", який завжди готовий перетворитися на святковий. Його оточують "столики" – "треугольные", "четырёхугольные", заставлені "кофием", "пирожками с рыжиками", "множеством горшечков", "арбузом", "варениками с ягодами", "киселиком" ...

Весь інший простір – це фабрика по виробництву їжі – точніше, "химическая лаборатория" (2, 19): кімнати з "огромными печами"; двір, де виготовляється у неймовірній кількості "варенье, желе, пастила", горілка на персиковому листі, черемховому цвіті, золототисячнику, вишневих кісточках. Земля – місце козацького подвигу – перетворюється на поле, де зріє урожай.

Їжа стає смыслом життя ("Эти добрые люди... жили для гостей" – 2, 24), способом організації буття (день формується як графік прийняття їжі), ліками, підґрунтям для кохання (за І.Єрмаковим, у Товстогубів любов "построена на еде"[94]), джерелом творчості і поетичного натхнення, де нема меж фантазії (досить згадати вареники "величиною в шляпу" – 2, 188), засобом характеристики людини ("Сапоги он смазывал дегтем, носил три пера за ухом... съедал за одним разом девять пирогов ..." – 2, 261), зрештою, основою для досягнення того, що називають "животным счастьем".

Переорієнтувавшись винятково на їжу, "нова" людина прагне сягнути і нового ідеалу: ним стає відгодоване тіло (чим товстіше – тим краще – недарма публіка "изъявила удовольствие" від того, що Іван Никифорович "раздался в толщину" – 2, 270), сповнене непорушного спокою і зайняте тільки споживанням їжі (зразок явно підказаний чортом і втілений ним в образі Пацюка). Ще краще відчуває себе насичене їжею тіло тоді, коли позбавляється одягу – цього знаку нині не потрібної соціалізації людини (так раює літнього дня Іван Никифорович в "чудном полусвете" власної домівки).

У результаті вимальовується картина ідеально організованого, гомогенного світу, де начало людське і тваринне зливаються в біоекстазі, який спирається на спільне прагнення – жрати: "ужасно жрали все... начиная от ключницы до свиней" (2, 21).

Дезорієнтована природа, у якої відняли смисловий центр буття, починає робити одну "помилку" за іншою: формує голови людей за стереотипним овочевим зразком, чисто механічно змінюючи вектори ("редька хвостом вниз" і "редька хвостом вверх" – 2, 226), поплутує ролі, роблячи справжнім гусаром Василису Кашпорівну, і в той же час формує із Шпоньки такого Адама [95], який не хоче пізнавати Єву (у сні героя лебеді кохання дають несподівану метаморфічну проекцію, постаючи в образі цілого ряду дзеркально схожих дружин з "гусиным лицом", зрештою, позбавляє героїв гостроти відчуття смерті як вселенської трагедії, як загибелі цілого світу (на смерть Пульхерії Іванівни її чоловік відповідав "бесчувственными слезами" – 2, 33).

Дезорієнтацію природи посилює мотив смислоутрати. Не стримувані нічим харчові інтенції доводять все до абсурду: ніхто не знає, не рахує і знати не хоче – скільки ж їжі треба. Тому "эта дрянь", якої "наваривалось, насоливалось, засушивалось... множество", може, зрештою, затопити "весь двор" (2, 19). Рятує ситуацію лише багатирство живота, за яке "дворовые девки" розплачується безкінечними болями у "пищеприемнике".

Але живіт теж стає на стежку абсурду, оскільки дуже своєрідно розуміє свої функції: у "гоголівської людини" їжа – це "способ опустошения внешнего мира". Кінечною метою його (тобто метою життя) стає "заполнение внутреннего объема". Такий живіт не передбачає "маточного объема" (для живота-"мішка" він зайвий). Тому вся енергія спрямовується не на продовження роду, а на утвердження "гастрономического эстетизма"[96].

Торжество тіла (у варіанті "Миргорода") зумовлює не лише катастрофу індивідуального проекту буття. Воно знаменує собою кінець історії.

Вписуючи тіло в систему християнських координат, окреслених у вигляді

хреста; (тіло, *розіп'яте* на хресті), дослідники пропонують враховувати чотири: вектори, які формують хронотоп буття тіла. Вектор, прокреслений угору, покликаний "затвердити унікальну тілесну ідентичність у формі особистої свідомості духу", вектор, спрямований униз, нагадує про намагання продовжити себе у тілонародженні. Перший з горизонтальних векторів, спрямованих вперед, відповідає за "втілення у соціальному сенсі (ролі, маски, фігури поведінки, конкретні форми спілкування)".

Так у тілі, сполученому з духом. У тілоцентричному світі нема ні "особистої свідомості духу", ні ідеї продовження роду, ні соціальної актуалізації. Виразніш усього тут проступає зловісний четвертий вектор. Це вектор часовий. Він "вказує на зворотній хід часу для тіла по відношенню до історії". Спрямованість часу історії та тіла протилежні: "тіло рухається назад до 0, до смерті" [97].

Відсутність історії для мислячої субстанції нестерпна. Стоячи проти стіни часу, на якій історія прокреслює свій слід, дух теж намагається лишити свою споруду у меморіалі вічності, означити якимось своє буття.

Тим самим реалізується ідея безсмертя, яка для духу є однією з основоположних. Відсутність такої перспективи викликає занепокоєння, тривогу. Особливо в момент розгортання світу як перспективи буття, у час формування біографії як гіпотези, яку треба ствердити у ще нереалізованому майбутньому.

Тіло ж пропонує духові перспективу "занедбаності" (Гайдеггер) – тобто відсутності "хоч якоїсь причини свого існування у світі"[98]. На таку пропозицію людська сутність, що проектує своє буття на кінцеву точку – смерть, яка стає мірою наповненості прожитого смыслом, відповідає вибухом страху. Пройти "дорогою життя" і на ній зайняти лише "чорну квартиру невідомості в мирі" (з листа до Г.Висоцького, 1827 рік) страшно, "бути в мирі и не означить своего существования... ужасно" (з листа до П.Косяровського, рік той же).

Знак людини – ім'я, яке йде від першооснов буття (воно є самосвідомістю людини [99]). За його допомогою особистість означає своє місце в світі. Однак для історії важливо не так одержати ім'я, як наповнити його змістом і вагою.

Першими цей вимір імені відчули творці знаменитої башти: "Построим себе город и башню, высотой до небес, и сделаем себе имя" (Быт., 11:4). Зробити собі ім'я, каже Шеллінг, це прославитись. Але не тільки. Оскільки ім'я "обособляє", а разом з тим і "удерживает в целости как индивида, так и народ", то боротьба за ім'я стає "предприятием" , до виконання якого штовхає страх "рассеяться", розпасти як цілісність.

Звідси стає зрозумілою напруга почуттів, яка провокується таємничим покликом: "Вам, без сомнения, когда-нибудь случалось слышать голос, называющий вас по имени ... Признаюсь, мне всегда был страшен этот таинственный зов" (2, 37).

Єдиним засобом порятунку стає соціальний контакт, відновлення відчуття повноти світу, соціальної наповненості його у формі потенційного діалогу. Елементом цієї потенційної діалогічності постає людина: "Я

обыкновенно тогда бежал с величайшим страхом... и... успокаивался, когда попадался мне навстречу какой-нибудь человек, вид которого изгонял эту страшную сердечную пустыню"(2, 37).

Але людина все менше і менше проглядала у світі, опанованому чортом, світі із спустілою церквою, "однообразним дождем", "слезливым без просвету небом" (2, 276). І Гоголь робить спробу інтегруватися в інший – російський світ, щоб, розчарувавшись, зрештою знову повернутись у м'яке підсоння України.

62. Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. – К., 1991. – С. 388.

63. *Топоров В.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. – М., 1995. – С. 567.

64. *Манн Ю.* Заметки о поэтике Гоголя // Гоголь: История и современность. – М., 1985. – С. 232.

65. *Сартр Жан Поль.* Что такое литература? Слова. – Минск, 1999. – С. 255.

66. *Скуратовский В.* На пороге как бы двойного бытия (Из наблюдений над мирами Гоголя) // Гоголезнавчі студії. – Ніжин, 1997. – Вип. 2. – С. 77.

67. *Барабаш Ю.* "Страшна помста": релігійно-етичний вимір (Фрагменти) // Гоголезнавчі студії. – Ніжин, 1999. – Вип. 4. – С. 28.

68. *Фуко М.* Наглядати й карати. – К., 1998. – С. 13.

69. *Фрейд З.* "Я" и "Оно". – Тбилиси, 1991. – Кн. 1. – С. 75.

70. *Зарецкий В.* Народные исторические предания в творчестве Н.В.Гоголя. – Екатеринбург–Стерлитамак, 1999. – С. 441.

71. Т. Гундорова повість "Вий" розглядає як ключовий твір на цю тему (проглядаючи тексти Гоголя через призму "культурної ініціації") // *Гундорова Т.* "Вечори на хуторі біля Диканьки": диявольський контракт і культурна ініціація // М.Гоголь. Тарас Бульба. – К., 1998. С.Шульц, говорячи про ініціацію, спирається на жанрові характеристики твору: "Архаически-средневековая логика и логика жанра "Вия", включающего отчетливые элементы волшебной сказки и мистерии средневекового, серьезно-смехового типа, намечает сближение испытания героя с испытательным обрядом инициации ..." // *С.Шульц.* Миф о художнике в контексте нарративной двуплановости повести "Вий" // Гоголезнавчі студії. – Ніжин, 2000. – Вип. 5. – С. 126.

72. *Шульц С.* Цит. пр. – С. 130.

73. *Терц А.* В тени Гоголя // А. Терц. Собр. соч.: В 2 т. – М., 1992. – Т. 2. – С. 321.

74. *Гундорова Т.* Цит. пр. – С. 13.

75. *Фрэзер Д.* Золотая ветвь. – М., 1983. – С. 650.

76. *Звиняцковский В.* Николай Гоголь. Тайны национальной души. – К., 1994. – С. 452.

77. *Анненский И.* Книги отражений. – М., 1979. – С. 215.

78. *Яффе А.* Символы в изобразительном искусстве // К.Юнг. Человек и его символы. – М., 1997. – С. 237.

79. *Фрейд З.* Толкование сновидений. – К., 1991. – С. 67.

80. *Бочаров С.* Загадка "Носа" и тайна лица // Гоголь: История и современность. – М., 1985. – С. 190.

81. Щодо страху, то тут важливим є ще один момент: "В асоціальному середовищі жага безсмертя гіпертрофується в панічний страх перед фізичним зникненням, викликаним тваринним інстинктом самозбереження" // *О.Буряк.* "У дно, у суть, у корінь речі ..." (Художньо-філософська концепція людини в поезії Б.-І. Антонича) // Слово і час. – 2000. – № 11. – С. 46.

82. *Звиняцковский В.* Цит. пр. – С. 488 - 489.

83. *Бердяев Н.* О назначении человека. – М., 1993. – С. 218.

84. Об умной или внутренней молитве // *Путь.* – М., 1992. – С. 473.

85. Бочаров С. Цит. пр. – С. 190.
86. Семків Р. Ловець ароматів // Критика. – 1999. – № 10.
87. Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. – К., 1991. – С. 419.
88. Новикова М, Шама И. Символика в художественном тексте. Символика пространства (на материале "Вечеров на хуторе близ Диканьки" Н.В.Гоголя и их английских переводов). – Запорожье, 1996. – С. 35.
89. Лотман Ю. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М., 1988. – С. 277.
90. Блох Э. Принцип надежды // Утопия и утопическое мышление. – М., 1981. – С. 49.
91. Вершинин С. Эрнст Блох – жизнь и творчество // Э.Блох. Тюбингенское введение в философию. – Екатеринбург, 1997. – С. 28-29.
92. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. – Спб., 1999. – С. 219.
93. В.Підмогильний висунув гіпотезу про те, що розум розвинувся з потреб тіла: "Чуття є віковічні підбурювачі думки ... Байдужа, лінива думка, що ниділа в рівному мозку тварин, сприйняла... жадібний неспокій примітивних чуттів... і зробилась їх модерною представницею... Та ... чуття надихали своєю пристрасною милою думку не за тим... щоб вона, зміцнівши, почала їх стримувати... Навпаки, вони щиро сподівалися, що цей легенький розумовий маскарад послужить їм доброго зброєю в боротьбі за найшвидше задоволення" // *В.Підмогильний*. Оповідання. Повість. Романи. – К., 1991. – С. 602.
94. Ермаков И. Психологический анализ литературы. Пушкин. Гоголь. Достоевский. – М., 1999. – С. 195.
95. Гончаров С. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. – Спб., 1997. – С. 69.
96. Карасев Л. Вверх и вниз (Достоевский и Платонов) // Вопросы философии. – 2000. – № 6. – С. 38.
97. Багінський В. Духовність і тілесність: взаємозв'язок у цивілізаційному процесі // Людина і політика. – 2000. – № 5. – С. 37.
98. Скратон Р. Коротка історія новітньої філософії. – К., 1998. – С. 286.
99. Попович М. Микола Гоголь. – К., 1989. – С. 32.
100. Шеллинг. Соч.: В 2 т. – М., 1989. – Т. 2. – С. 256-257.

Владислав Кривонос

Экзистенциальные аспекты в «Риме» Гоголя

БЛУДНЫЙ СЫН. В «Риме» история героя (события его биографии) и нарративная история (рассказ о герое) образуют две «пересекающиеся» истории, в каждой из которых специально акцентирован мотив возвращения. Биография героя представляет собою цепочку эпизодов, последовательно излагающих историю его возвращения на родину; рассказ о герое повествует о смысле его возвращения из Парижа в Рим. Герой, юный «римский князь» [1], изображается Гоголем как особый тип «римского» человека, самоотождествляющего себя с Римом и становящегося, подобно Энею Вергилия, человеком *этого* места [2].

Возвращение из Парижа («чужого» мира) в Италию («свой» мир) интерпретируется в повести как возвращение из царства мертвых: «Казалось, страшная тягость свалилась с души его, когда скрылся из вида Париж» (3, 230).