

Дануше Кшицова

Произведения
Н. В. Гоголя
в музыкальном
переложении
Л. Яначека
и Б. Мартину



Одним из виднейших представителей чешской музыки XX в.: Леош Яначек (1854–1928) и Богуслав Мартину (1890–1959) – были связаны, каждый по-своему, с творчеством Н. В. Гоголя. Характерно, что их духовное и музыкальное настроение перекликалось с двумя противоположными сторонами таланта Гоголя. Романтическо-героическое направление (оно представлено, пожалуй, наиболее ярко в повести молодого Гоголя «Тарас Бульба» 1835 г.) вдохновило Л. Яначека на создание прелестной одноименной симфонической рапсодии (1915–1918), а ироническо-гротескное, блестяще представленное в комедии «Женитьба» (1842), послужило импульсом для создания комической оперы Б. Мартину (1952).

Неудивительно, что замечательный композитор Л. Яначек во время Первой мировой войны вдохновился героическим пафосом повести «Тарас Бульба» – первым гоголевским произведением, переведенным на чешский язык уже в 1839 г., через четыре года после издания¹. Композитор из Брно хорошо владел русским языком (изучал его в 1872–1875 и вновь в 1883–1884 годах) и был одним из основателей русского кружка в 1898 г., а с 1909 г. – его председателем². В 1900 г. он даже стал инициатором создания Общества друзей культуры в г. Брно («Klub přátel umění v Brně») и его председателем с 1910 г.³ С культурой России он был связан очень тесно всю свою жизнь, посещал Россию в 1896 г. и два раза в 1902 г. А его дочь Ольга в 1902 г. жила в Петербурге у дяди Франтишека Яначека, училась русскому языку (к сожалению, потом она заболела тифом, и это подорвало ее здоровье...).

Яначек любил русскую литературу, следил за ней и часто в ней искал вдохновения для своих произведений. Когда он жил в России, то изучал мелодику русского разговорного языка, о чем свидетельствуют нотные записи⁴, с интересом наблюдал за жизнью и бытом народа. В его библиотеке сохранились русские книги с пометами и записями на полях страниц – результат сосредоточенного изучения русской литературы и языка⁵. И целый ряд его произведений вдохновлен русской музыкой и литературой – там он нашел темы для опер («Катя Кабанова», 1919–1921, по драме А. Н. Островского «Гроза»; «Из мертвого дома», 1927–1928, по роману Ф. М. Достоевского)⁶, а также для инструментальных произведений (например, «Крейцера соната», 1923, на тему повести Л. Н. Толстого)⁷.

На одном из первых мест – рапсодия «Тарас Бульба» (1915–1918)⁸. Неудивительно, что она возникла в годы Первой мировой войны. Яркий патриотизм повести Гоголя, которую Яначек уже в 1905 г. читал по-русски⁹, нашел в его музыке своеобразное отражение. Именно это он подчеркивал, отвечая на вопрос, почему выбрал героический образ из украинской истории, прекрасно созданный русским классиком: «Не потому, что он убил собственного сына, предавшего свою родину (I часть, Сражение около г. Дубно), не из-за мученической смерти второго сына (II часть, Варшавская панихида), но потому, что не найти во всем мире таких костров, таких мук, которые могли бы уничтожить силу русского народа, – из-за этих слов, падающих в жгучие искры пламени костра, в котором страдальчески погиб известный казацкий гетман Тарас Бульба (III часть и заключение), я создал эту рапсодию по преданию, обработанному Н. В. Гоголем»¹⁰.

Подчеркнутый композитором патриотизм вполне соответствует его русофильским убеждениям, естественным в обстановке Первой мировой войны, когда многие чехи бежали с австрийского фронта, чтобы бороться на стороне русских против нелюбимой Австро-Венгрии. Однако есть еще одна тема, близкая Яначеку, – о смерти. Не случайно, что «Енуфа» (1894–1903)¹¹, первая опера, которая шла с большим успехом не только на сцене театра в Брно, но и в Праге и Вене¹², посвящена смерти ребенка – теме, болезненной для композитора, потерявшего в 1890 г. двухлетнего сына Владимира, а впоследствии, в 1903 г., горевавшего о смерти любимой дочери Ольги¹³. Не менее сильно тема смерти прозвучала в опере «Катя Кабанова», где несчастная героиня утопилась в Волге.

Насильственная смерть приобретает в симфонической рапсодии «Тарас Бульба» тройную градацию. Романтическая тема любви партнеров из противоположных лагерей жестоко наказывается, причем пострадавшим станет только влюбленный Андрий. Типично классицистическая дилемма: любовь против долга – решается в пользу последнего. Гоголь правдиво изображает пылкую любовь юноши к избалованной польской панночке, ради которой он готов воевать против своих бывших соратников и членов семьи. А измена должна быть наказана, и потому Андрий покорно принимает смерть от руки своего отца.

Хотя Яначек и сосредоточивается в основном на последних моментах жизни своих героев, он старается отразить их психологию, обращаясь к главным эпизодам их жизни. Чувствительный Андрий неотделим от своей возлюбленной, и это эмоционально выражено одним из главных лейтмотивов. Панночка переходит в его сон, ради нее он готов на всё. Вуалью сна окутана музыка Яначека, сопровождающая Андрия, когда тот идет тайным подземным коридором в осажденный, измученный голодом город Дубно, где встречается с недоступной для него раньше дочерью польского воеводы. Находясь как будто в сомнамбулическом состоянии, он начинает бороться против казаков, возглавляя отряд поляков, и отрезвляется только при встрече с отцом. Все музыкальное оформление рапсодии подробно описано в аналитической статье Яна Вичара¹⁴.

Яначек как типичный представитель программной музыки использует уже в первой части рапсодии основной мотив любви, повторяющийся семь раз в разных вариациях. Андрий душевно близок к своей матери, чью горестную жизнь Гоголь сумел так мастерски описать. Мотивы ее ночного прощания с сыновьями перекликаются с настроением Андрия в те последние минуты, когда он перед смертью шепчет имя прекрасной полячки.

Музыка, посвященная Остапу и его отцу, чей образ проходит через всю рапсодию, полна мужественности и достигает апогея в момент их ужасной смерти. Оба они жили и умерли во имя своей Родины и Веры, этому отдали все свои душевные и физические силы. Насколько музыка способна воплощать литературную тему – становится понятно с точки зрения времени. Для полного описания трех человеческих судеб, какое автор создал, со всеми бытовыми подробностями, в 9 главах повести, Яначеку хватило всего 23 минут и 39 секунд, полных отчаяния и героизма. Неудивительно, что рапсодия «Тарас Бульба» стала, наряду с замечательной «Симфониетой» (1926), самым популярным его инструментальным произведением, широко известным и за границей.

Не менее тесно, чем Яначек, с Моравией был связан Богуслав Мартину. Он родился в городке Поличка на Чешско-Моравской возвышенности и на всю жизнь запомнил дальний горизонт и высокое небо, открывавшееся мальчику с башни костела, при котором тогда жили его родители (отец служил в костеле звонарем). Несмотря на скромное происхождение, Мартину удалось поступить в Пражскую музыкальную школу, где он учился сначала игре на скрипке, а потом органной музыке, там преподавались также основы композиции. Именно эта область была молодому музыканту наиболее близка. Слабое здоровье спасло Мартину от призыва в армию перед войной, когда он был учителем музыки в своем родном городке.

В начале 20-х годов Мартину – член Чешской филармонии в Праге. Смерть любимого отца осенью 1923 г. стала последним толчком для давно задуманного отъезда композитора в Париж, где он остался вместо предполагаемых трех месяцев на целых 17 лет. Несмотря на постоянные финансовые проблемы, Мартину постепенно становился все более из-

вестным композитором, и его после успешной постановки в Бостоне балета «Мятеж» (1925, Bagarre, Vřava) начали сравнивать со Стравинским и Онеггером, причисляя к юным авангардистам. Благодаря своим инструментальным и вокальным произведениям, Мартину получил признание также во многих европейских странах.

В начале 30-х годов Мартину обращается к фольклорным источникам, создав балет «Шпаличек», радушно встреченный в Чехословакии, а впоследствии две оперы «Легенды о Марии» (1934) и «Театр за воротами», которые восходили к старинным театральным формам Средневековья и Ренессанса, привлекавшим многих композиторов XX в. (см., например, «Житие Марии» Хиндемита, произведения Онеггера и др.¹⁵). В 1938 г. Мартину последний раз навещил Чехословакию, с которой был связан весь предвоенный период. Оккупация немцами Парижа и южной Франции заставила Мартину и его жену Шарлотту бежать через Марсель и Мадрид в Португалию, откуда спустя три месяца они на одном из последних кораблей уехали в США, где и жили до 1953 года¹⁶.

Работа над комической оперой «Женитьба / Ženitba / The Marriage» (1952) шла в последний год пребывания Мартину в Нью-Йорке. Он готовился работать над оперой во время летнего отдыха в Европе, но начал писать только после возвращения в Нью-Йорк осенью (с 5 октября по 30 ноября 1952 г.). Либретто он создал сам. Телевизионную версию оперы сделали очень быстро, дирижером постановки был Питер Герман Адлер. Премьера состоялась 8 февраля 1953 г. и была радушно встречена публикой и критиками самых популярных газет Нью-Йорка¹⁷. Все говорили о большом успехе оперы, да и сам композитор был доволен постановкой. Зная эту комедию с молодости, он сохранил ее оригинальность и пропустил лишь одно незначительное лицо – гостинодворца Старикова¹⁸. Основываясь на традиции зингшпилей, он не только использует музыкальную систему речитативов, но и перекладывает на музыку реплики разговорной речи слуги и девочки в доме. Также был использован опыт создания «Комедии на мосту»¹⁹ и других фарсов. Несмотря на сокращение текста, сохранились все главные моменты гоголевской комедии: характеристика смешных ухажеров, для которых невеста иногда превращается в более-менее выгодный товар или предмет репрезентации, их двойной уход и приход, соответствующий такому же поведению невесты, окончательная победа Кочкарева над остальными женихами и последующий прыжок Подколесина в окно, чтобы потом спокойно лечь дома на кровать. Этим финалом композитор «вывернул» оригинал наизнанку: опера кончается тем, чем начиналась комедия, – Подколесин лёжа слушает слугу Степана, который докладывает о посещении портного, обметывающего петли на свадебном фраке хозяина. Абсурдность восприятия гоголевской темы подчеркнута музыкой, которая полна множеством заимствований то из Моцарта или Мендельсона, то из русских и чешских популярных мелодий или воинских маршей²⁰, и это доводит Абсурд до апогея. Задачи начинающего американского телевидения, предназначенного массовому зрителю, были, таким образом, успешно решены.

Лишь через некоторое время часть критиков стала говорить о примитивизме оперы, не соответствующем сложным инструментальным сочинениям Мартину, какими были, например, его «Симфоническая фантазия» или «Rhapsody-concerto», созданные в то же самое время. Это, конечно, недоразумение. Мнимый примитивизм входил в замысел композитора создать произведение, предназначенное для широкой публики и, одновременно, оригинально переводящее гоголевский юмор на другой – музыкальный язык. Вместе с тем, Мартину был способен параллельно создавать совершенно разные произведения²¹, находя вдохновение в очень отличающихся друг от друга литературных и музыкальных жанрах.

Исходя из отечественной традиции, Мартину прошел от импрессионизма через увлечение джазом, неоклассицизмом и барокко; он был близок к фольклору, но также к сюрреализму и чешскому поэтическому направлению, называемому «поэтизм»²². Он сам как талантливый литератор писал либретто для своих опер, балетов и других вокальных жанров и находил для них своеобразные источники – от гротеска до глубоко гуманистических тем (например, в оратории «Гильгамеш» 1954 г. или опере «Греческие страсти» 1959 г.)²³. Так, в своей «Маленькой автобиографии» композитор написал о своем избрании в члены Института письменности и искусства²⁴. Мартину хорошо знал античную, немецкую классическую и современную философию и психологию²⁵. Все это находило отражение в его глубоко продуманной композиторской деятельности.

Двухактная комическая опера «Женитьба», принадлежащая к гротескным произведениям Мартину, впервые была поставлена в 1953 г. в Гамбурге. Особенно тесно она связана с г. Брно, чьи театралы активно сотрудничали с Мартину в предвоенный период. Именно здесь поставили, после адаптации на радио и телевидении в 1959 г., первую чехословацкую сценическую версию оперы «Женитьба» (1960; дирижер Вацлав Носек, режиссер В. Вежчик, сцена В. Штольф)²⁶. Потом были постановки на радио, телевидении и на многих моравских и чешских сценах – вплоть до первой инсценировки оперы в английском оригинале, осуществленной в Брно 4 октября 2009 г., когда отмечали юбилеи Гоголя и Мартину, – в рамках 44-го фестиваля «Моравская осень»²⁷. Это сделала известный английский режиссер Памела Говард. Она перенесла действие в среду русских эмигрантов, бедствующих в Нью-Йорке в 1950-е годы²⁸, а также изменила либретто: ввела реплики женихов о трудности английского языка, они говорят об этом за чашкой водки, которую приносит Дуняшка. Естественно, что Подколесин вызывает после своего прыжка в окно не извозчика, а такси.

Для постановки был использован прекрасный Моцартов зал в Брно – один из старейших в Центральной Европе (здесь выступал в 1767 г. со своей старшей сестрой одиннадцатилетний Моцарт²⁹), скорее концертный, чем театральный, обшитый красной парчой. Режиссеру удалось создать блестящий спектакль. И если сравнивать постановку «Женитьбы»

в Брно с последующей ее инсценировкой в рамках Пражской Квадриеннале в индустриальном пространстве (La Fabrika, 18 июня 2011 г.), то Говард обнаружила способность приспосабливаться к очень разным сценам. С театром Редута в Брно ее сближали комические оперы Моцарта, а с бывшей фабрикой ее сроднила бедность эмигрантов, ставших, по ее интерпретации, героями комической оперы Мартину³⁰.

Так композитор и режиссер подчеркнули общечеловеческий подтекст комедии Гоголя, не ограниченный ни эпохой возникновения комедии, ни ее русским колоритом. Комедия Гоголя и, вслед за тем, комическая опера Мартину дают достаточно простора для своеобразных интерпретаций³¹ – от абсурдного фарса до «комедии сквозь слезы»: невеста из обаятельной 29-летней девушки превращается в старую деву 44-х лет (в постановке пражского театра «На Езерке», 28 января 2009 г.³²). В этом актуальна притягательность произведений, возникших в XIX и XX веках.

Хотя Яначек и Мартину принадлежат к разным поколениям, их сближает стремление к авангардному эксперименту. Современная чешская научная литература обращает внимание на интересный факт, что развитие таланта Яначека было несколько иным, чем у Мартину. Начиная с веризма, он прошел через краткий период модернизма, чтобы стать в зрелый период смелым авангардистом³³. Таким образом, обоих выдающихся чешских композиторов сближает не только простое происхождение и тесная связь с Моравией и ее фольклором, но и, прежде всего, постоянное стремление к новым находкам.

Русская литература была близка и Яначеку, и Мартину, хотя число произведений последнего, созданных на основе образов русской культуры, не так велико. В 1952 г. он написал в Нью-Йорке оперу «Чем люди живы / What Men Live by» на сюжет одного из «Народных рассказов» Л. Н. Толстого. Прочитав роман Ф. М. Достоевского «Бесы», он намеревался написать одноименную оперу и даже обращался по этому поводу к Альберу Камю с просьбой написать сценический вариант этого романа³⁴. И хотя замысел остался неосуществленным, ясно, что Мартину тоже неравнодушен к русской литературе. И «Тарас Бульба» Яначека, и «Женитьба» Мартину были созданы великими чешскими композиторами XX в., своеобразно интерпретировавшими произведения русского классика и вдохновлявшими исполнителей к новым творческим поискам.

Примечания

¹ Taras Bulba. Obraz starého kozáctva na Ukrajině. Přel. Karel Wladislaw Zap. Praha, 1846 // *Gogol N. V. Zábavné spisy. Taras Bulba* (přel. K. V. Zap). Praha, 1847. См. об этом: *Кшицова Дануше*. Чешские переводы произведений Н. В. Гоголя // Творчество Гоголя и европейская культура. Пятнадцатые Гоголевские чтения: Сб. науч. ст. М.; Новосибирск, 2016. С. 261–267.

² *Racek Jan.* Leoš Janáček – Člověk a umělec. Brno, 1963.

³ *Racek Jan.* Leoš Janáček – lidský a tvůrčí profil // Leoš Janáček. *Obraz života a díla. Prameny, literatura, ikonografie a katalog výstavy* / Red. Jan Racek. Brno, 1948. S. 14.

⁴ Композитор изучал интонации разговорного языка и систематически записывал отрывки разговоров, так называемые речевые попевки (чеш. *nápěvku mluvy*), а затем стилизовал их для своих опер в 1897–1928 годах (об этом: *Гаврилова Н. А.* Богуслав Мартину: Монография. М., 1974. С. 246).

⁵ В библиотеке Яначека есть, кроме беллетристики, также несколько учебников и грамматика русского языка (см.: *Racek Jan.* Leoš Janáček. *Poznámky k tvůrčímu profilu.* Кар. III. Janáček a Rusko. Olomouc, 1938. S. 69–78).

⁶ Неоконченной осталась опера «Живой труп» (1916) на сюжет пьесы Л. Толстого 1900 г.

⁷ *Racek Jan.* Leoš Janáček. *Člověk a umělec.* S. 100; *Гозенпуд А. А.* Леош Яначек и русская культура. Л., 1984.

⁸ Первая редакция рапсодии была закончена 2 июля 1915 г., вторая, переработанная, датирована пасхальной пятницей 1918 г. Последние правки Яначек вносил в рапсодию перед ее первым печатным изданием в 1927 г. Однако ее прелестная музыка звучала в Брно и в 1921, и в 1924 г., когда с ней познакомились также в Праге. См.: *Vičar Jan.* *Taras Bulba* Leoše Janáčka. – [Электрон. изд.] http://konference.osu.cz/janackiana/dok/vicar_j-taras_bulba_lj.pdf/cit (дата посещения 16.08.2016).

⁹ В библиотеке Яначека (архив Моравского музея г. Брно) есть издание повести Гоголя (СПб., 1901) с пометами композитора и датировкой.

¹⁰ Письмо Л. Яначека его другу Рихарду Веселому от 26 октября 1924 г. // Архив Л. Яначека. *Опись «В 1746».*

¹¹ Точные даты создания Яначек оперы «Енуфа»: с 18 марта 1894 г. по 18 марта 1903 г. (см.: *Racek Jan.* Leoš Janáček. *Člověk a umělec.* S. 77).

¹² Премьера состоялась 21 января 1904 г. в Старом театре г. Брно, она имела огромный успех. В Праге новая редакция оперы «Ее падчерица» была поставлена в 1916 г., премьера оперы в Вене состоялась в феврале 1918 г.

¹³ Ольга скончалась после долгих месяцев страданий 26 февраля 1903 г. Яначек посвятил ей фортепианное резюме своей первой успешной оперы «Енуфа». Затем он написал кантату «Элегия на смерть дочери Ольги / *Elegie na smrt dcery Olgy*» в апреле 1903 г. (на слова русской подруги Ольги и бывшего члена Русского кружка Марфы Веверицовой), переработанную в марте 1904 г. Ее первый лист озаглавлен по-русски с посвящением «Тебе, Ольга, в память». Над оперой «Енуфа» Яначек работал долгие годы. Непосредственным поводом стала постановка в Брно оперы «Ее падчерица» по пьесе молодой писательницы Габриэлы Прейссовой (1891), либретто написал Яначек.

¹⁴ *Vičar Jan.* *Taras Bulba* Leoše Janáčka / *K problematice 1. věty (Smrt Andrijova) Janáčkova Tarase Bulby* // *Janáčkiana '78 a '79.* Ostrava, 1980. S. 127–132; см. также его книгу: *Vičar Jan.* *Essays on Czech Music and Aesthetics.* Olomouc; Praha, 2005. S. 99–143.

¹⁵ *Гаврилова Н. А.* Богуслав Мартину. С. 46.

¹⁶ *Mihula Jaroslav.* *Martinů. Osud skladatele.* Praha, 2002; *Гаврилова Н. А.* Богуслав Мартину. С. 107.

¹⁷ Дирижер Olin Downes в газете «Нью-Йорк Таймс» (от 08.02.1953) высоко оценил оперу и просил телевидение повторить эту передачу.

¹⁸ Дирижер Olin Downes (при следующей постановке 2 июля 1953 г. – Peter Herman Adler). В ролях: Подколесин (баритон) – Donald Gramm, Агафья (сопрано) – Sonia Stollin, Кочкарев (тенор) – Michael Pollock, Фекла Ивановна (меццо-сопрано), Арина, тетьа Агафьи (контральто) – Ruth Kobart, Иван (Яичница) – бас Lloyd Harris, Анучкин, отставной пехотный офицер (тенор) – Andrew McKinley, Жевакин, моряк (тенор) – Robert Holland, Степан, слуга Подколесина (разговорная роль) – Leon Lishner, Дуняшка (разговорная роль) – Anne Pitoniak. Сведения приведены по: [Электрон. изд.] [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Marriage_\(opera\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Marriage_(opera)) (дата посещения 08.09.2016).

¹⁹ Комическая опера «На мосту» шла с большим успехом 28 мая 1951 г. в нью-йоркской школе Леопольда Маннеса, где преподавал Мартину. Восхищенные отзывы оперной критики способствовали огромной популярности композитора, которого стали приглашать американские театры, а также телевизионная станция NBC (см.: *Částková Patricie. Ženitba. Televizní opera / Bohuslav Martinů. Ženitba. Opera o 2 dějstvích podle hry N. V. Gogola* // Каталог постановки Национального Театра им. Яначека в Брно. Премьера 04.10.2009. С. 7–8).

²⁰ См. сноску № 18.

²¹ *Mihula Jaroslav. Martinů. Osud skladatele. S. 446–447.*

²² *Pečman Rudolf. Bohuslav Martinů / Kap. Pohled na Bohuslava Martinů anno 1979. Vografirno, 1979. S. 11.*

²³ Ibid. S. 11–12.

²⁴ *Bohuslav Martinů. Malá autobiografie // Pečman R. Ibid. S. 7. То же самое в сб.: Bohuslav Martinů. Domov, hudba a svět. Deníky, zápisníky, úvahy a články. Praha, 1966. S. 344–345.*

²⁵ *Гаврилова Н. А. Богуслав Мартину. С. 118.*

²⁶ *Havlíková Helena. Opery Bohuslava Martinů. Praha, 1990. К первой постановке всех опер Б. Мартину в Праге 15.05. – 04.06.1990.*

²⁷ *Jůzová Markéta. Brno – Martinů Ženitba poprvé v anglickém znění // Harmonie line. – [Электрон. изд.] <http://www.casopisharmonie.cz/kritiky/brno-martinu-zenitba-poprve-v-originalnim-anglickem-zneni.html> (дата посещения 22.08.2016).*

²⁸ *Bohuslav Martinů. Ženitba. Národní divadlo Brno, premiéra 4.10. Reduta. Dirigent Jakub Klecker, Režie Pamela Howard. Gogol mezi ruskými emigranty v New Yorku // Lidové noviny. Н. Havlíková. – [Электрон. изд.] <http://operaplus.cz/brno-martinu-a-zenitba/> (дата посещения 22.08.2016).*

²⁹ Леопольд Моцарт, боясь эпидемии оспы, тогда перевез своих детей из Вены. Вольфганг и его старшая сестра Наннерль играли 30-го декабря на чембалло, будучи прекрасно встречены публикой. Опера Моцарта «Дон Джованни», поставленная в театре Редута впервые в декабре 1789 г., продолжает жить на сценах Моравии.

³⁰ См. интервью с режиссером: *Částková Patricie. Ženitba Bohuslava Martinů byla s obrovským úspěchem představena mezinárodnímu publiku na prestižním festivalu Pražské Quadriennale // Národní divadlo v Brně. – [Электрон. изд.] <http://www.ndbrno.cz/opera/zenitba-bohuslava-martinu-byla-vedena-na-prazskem-guadiennale> (дата посещения 23.08.2016).*

³¹ На это обращает внимание Ю. В. Манн в статье «Женитьба» Гоголя: третье измерение» // Творчество Гоголя и европейская культура. С. 200–207.

³² Lepilová Květuše. N. V. Gogol: Bytí díla v prostoru a čase // Litteraria humanitas. 15, MU. Brno, 2010. – [Электрон. изд.] <https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/132704> (дата посещения 16.08.2016).

³³ Štědroň Miloš. Leoš Janáček a hudba 20. století. Paralely, sondy, dokumenty / Kap. Mladý konzervativce – v stáří avantgardista. Brno, 1998. С. 225–235.

³⁴ Lepilová Květuše. N. V. Gogol: Bytí díla v prostoru a čase. Ibid.