



Л . А . С о ф р о н о в а

МИФОПОЭТИКА
РАННЕГО
ГОГОЛЯ



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
Институт славяноведения

Л . А . С о ф р о н о в а

МИФОПОЭТИКА
РАННЕГО
ГОГОЛЯ

Государственное Учреждение
культуры
Национальная библиотека
Удмуртской Республики
426011 г. Ижевск, ул. Советская, д. 11

УДК 82
ББК 83.3(2Рос)
С68

Рецензенты:

Н. В. Злыднева, доктор искусствоведения,
Е. Л. Березович, доктор филологических наук

Софронова Л. А.

С68 Мифопоэтика раннего Гоголя / Л. А. Софронова. — СПб. : Алетейя, 2010. — 296 с.
ISBN 978-5-91419-313-0

Рассматривается сложение мифопоэтики Гоголя в его ранних повестях. Ее центральные темы, объединенные единым подходом: слово – человек / не-человек – пространство – время. Через оппозицию устность / письменность, заданную самим писателем в рамочных конструкциях повестей, исследуется природа гоголевского слова. В них же выявляется своего рода метаописание текстов повестей, которые Гоголь создает в опоре на образец, — народный устный рассказ о сверхъестественном. Он не просто трансформирует его в литературу, а проникает в глубинные мифологические смыслы, заложенные в нем, и вслед за ним подчиняет доминантной антитезе реальное / мифологическое сюжет, расстановку противопоставленных персонажей, пространственно-временные параметры повестей. Так формируется гоголевская мифопоэтика, в которой различимы романтические реминисценции и которую осложняют принципиально новые подходы к изображению человека, пространства и времени — они станут ведущими в поэтике авангарда.

Книга рассчитана на филологов и историков культуры.

УДК 82
ББК 83.3(2Рос)

ISBN 978-5-91419-313-0



9 785914 193130

© Л. А. Софронова, 2010
© Институт славяноведения РАН, 2010
© Издательство «Алетейя» (СПб.), 2010
© «Алетейя. Историческая книга», 2010

«... а между тем Гоголя читают и не видят, не видят доселе,
что нет в словаре у нас слова, чтобы назвать Гоголя;
нет у нас способов измерить все возможности,
им исчерпанные: мы еще не знаем, что такое Гоголь;
и хотя не видим его подлинного, все же творчество
Гоголя, хотя и суженное нашей убогой
восприимчивостью, ближе нам всех писателей русских
XIX столетия»

Андрей Белый

ВВЕДЕНИЕ

В этой работе предполагается исследовать мифопоэтику раннего Гоголя. Слово — человек / не-человек — пространство — время — ее центральные темы, объединенные единым подходом, выработанным благодаря исследованиям этнолингвистов и фольклористов, активно занимающихся изучением народных нарративов. Анализируется цикл «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Вий» из цикла «Миргород», в основе которых лежит народный мифологический рассказ (быличка). Привлекаются также неоконченная повесть «Гетьман», «Две главы из малороссийской повести “Страшный кабан”» и поэма «Ганц Кюхельgarten».

Гоголь, опираясь на народный рассказ о сверхъестественном, не придерживается рамок только одного сюжета; не выходя за пределы жанра, он вплетает в него дополнительные мотивы того же ряда. Формальная структура рассказа при этом сохраняется и явственно просматривается в повестях. Семантика рассказа, в котором идет речь о вмешательстве потустороннего мира в повседневную жизнь человека, также не претерпевает изменений — в единичном событии сверхъестественного плана Гоголь вслед за народным рассказом открывает заложенный в нем пласт «высокой мифологии» (Т. В. Цивьян). В результате на фоне повседневности, прописанной с почти этнографической точностью, вырисовываются очертания мифологической картины мира.

Некоторые ее элементы получают романтическое освещение. Например, встречаются мотивы, трансформируемые в романтическом духе, как мотив сна; дописываются прижизненные предыстории демонологических персонажей. Гоголь, таким образом, их «очеловечивает» — он придает им черты персонажей романтических, переживших отчуждение. В результате в повестях образуются мифологические «сбои», что не должно интерпретироваться как «недостаток» или «просчет» автора. Гоголь не преследовал цели неукоснительно выполнять систему правил народной мифологии. Из резких сближений романтической поэтики и народных мифологических представлений рождалась его собственная мифопоэтика.

Они были возможны, так как между ними существуют совпадения, определяющиеся принципом двоемирия. Напомним, что именно эти совпадения определили особенности поэтики драматической поэмы А. Мицкевича «Дзяды». Семантика мифа осложнила романтический текст и придала ему новые измерения (Софронова 1992, 167–170). Параллель между

ключевыми элементами народной славянской мифологии и особенностями романтического мировидения остается в гоголевских повестях незримой, не выносится на поверхность, тем не менее, она определяет их строение. М. Вайскопф также усмотрел в творчестве Гоголя соответствия дуализма фольклорного и романтического (Вайскопф 1993, 34–36).

Конечно, «второй» мир видится в этих системах по-разному. Для романтиков второй мир — это тот невидимый мир, к которому должен стремиться человек, мир идеала, абсолюта. Двоемирие романтики искали и находили не только в сфере чудесного. «Вообще романтическое двоемирие — вовсе не только там, где фантастика. Романтическое изображение “двоемирно” и вне фантастического плана благодаря расширению мотивировки, когда образ неминуемо двоится на конкретно-ощутимый и обобщенно-субстанциональный» (Манн 1995, 110). В народной культуре второй мир — это «тот» мир, пространство демонологических персонажей или пространство смерти. Представление о двух мирах, между которыми пролегает граница и которую возможно нарушить как с «той», так и с «этой» стороны, лежит в основе народной мифологии, известно оно и романтизму. Категории страшного, чудесного и сверхъестественного — это, по Ю. В. Манну, ведущие категории романтизма, также они присутствуют в народной культуре (Виноградова 2006, 214).

В повестях просматривается синтез не только романтического и народного мифологического видения мира. Гоголевская мифопоэтика очевидным образом выходит за рамки своего времени. В образах человека и пространства, которое его окружает, очевидны некие сдвиги: они преднамеренно искажаются, разбираются на части, затем возвращаются в исходное состояние, чтобы вновь видоизмениться. Так намечается принципиально новый подход к изображению действительности, явно не подчиняющийся законам миметического искусства. Он входит в контрастное соотношение с романтическим подходом и особым образом преломляется в очертаниях народной картины мира. Следовательно, мифопоэтика Гоголя усложняется — она формируется не только в следовании народным образцам, поданным и в романтическом ключе. В ней явственно вырисовывается доминантная линия искусства XX в., где над метафорой торжествует метонимия. Открытая Гоголем неустойчивость образов пространства и человека намечает путь к искусству будущего. «В литературе и искусстве XIX века трудно найти фигуру, которая повлияла бы на судьбы русской культуры века XX больше, чем Н. В. Гоголь. Дух Гоголя во многом задал направленность развития сначала символистам, а потом авангарду и, в известном смысле, даже культуре 30-х годов» (Злыднева 2008, 193). Отметим, что если романтические черты в первую очередь приобретают демонологические персонажи, то «авангардные» — пространство и человек, что не вырывает их из пространства двух миров.

Названным выше деформациям способствуют не только особенности гоголевского художественного зрения и творческая интуиция. Их вызвало и погружение писателя в искусство примитива, к которому можно отнести народный рассказ, в XIX–XX вв. стремительно перемещавшийся из сферы фольклора в «третью культуру» (В. Н. Прокофьев). Достиг он, как видим, и сферы высокого искусства. Балансирующий на стыке высокого и низкого, реального и мифологического, рассказ о страшном привлек писателя своей граничностью — он и сам постоянно стремился преодолеть любую границу: между внутренним и внешним, частью и целым. Его поэтика основана на обостренном переживании «идеи предела, значимости границы как принципа организации формы и смысло-образа» (Злыднева 2008, 195). Якобы наивное повествование о чудесном поддерживается обращением к изобразительному примитиву — его отдельные виды тщательно выписаны в повестях, портреты своих персонажей писатель создает в его духе. Напомним, что искусство примитива окажет существенное влияние на русское искусство второй половины XIX в, например, оно скажется в творчестве Верещагина (Тарасов 2007, 284), в авангарде, где отдельные его жанры станут ключевыми точками поэтики нового типа. Через них он смыкается с творчеством Гоголя, сумевшего первым в русской культуре разглядеть особый художественный мир примитива.

* * *

Писатель обратился к поздним мифологическим текстам, народным устным рассказам, что определило позиции устного слова в его повестях. В предисловиях к «Вечерам», в их рамочных конструкциях он настойчиво противопоставляет слово устное письменному, отдавая предпочтение первому и характеризуя его в самых разнообразных аспектах. Гоголь декларирует установку на устность не только таким образом. Он объявляет свои повести когда-то услышанными рассказами, усложняет их семантическую структуру вводными рассказами и даже достаточно полными беседами. Стихия устности усиливается с введением рассказчиков и слушателей, соблюдающих «правильное» время и место рассказывания. Так писатель внедряет в тексты повестей их метаописание, исходя из образцов, т.е. народных рассказов о мифологическом. Раскрывая их специфику, как и принципы рассказывания внутри повестей, Гоголь очевидным образом указывает на основные принципы своей работы со словом.

Соотношение вербального и сюжетного рядов повестей свидетельствует о том, что слово для Гоголя равноценно событию и даже превышает его по значимости, ср. аналогичное наблюдение В. Н. Топорова над ранней прозой Достоевского: «Слово, высказывание в рассказе тормозят развитие сюжета и вместе с тем не позволяют сюжету овладеть ими, подчинив себе, и “про-

толкнуть" сюжетную волну вперед еще и по каналу речи» (Топоров 1995, 123).

Рассказы о мифологическом — не единственное проявление устности в повестях. В них врывается совершенно иное слово, чем слово рассказчика о страшном. В повседневном общении гоголевские герои спорят, приказывают, просят, ведут, как им кажется, светские разговоры, старательно ухаживают за представительницами прекрасного пола, пытаются соблюсти правила речевого этикета. Участвуя в таких речевых актах, они с трудом вступают в контакт, произносят слова, не несущие никакой информации, путаются, останавливаются и замирают в оцепенении. Все их промахи и паузы тщательно выписаны, как и абсурдные диалоги, которые они ведут. Приемы, с помощью которых персонажи пытаются избежать неприятной им информации, дополняют ряд лингвистических неудач, которыми полны ранние повести Гоголя. Невозможность наладить речевой контакт в дальнейшем станет важнейшей характеристикой его героев. Эта линия устности предвещает то направление работы с устным словом, которую в XX веке продолжают Хармс, Платонов, Зощенко.

А. Синявский полагал, что «Гоголь всегда нуждался <...> в соединении крайних полюсов, будь то контрасты ландшафта, противоположные свойства или пласты языка, проза и поэзия, необходимая для развития прозы» (Терц 1975, 390). Контрасты языка проецируются на противостояние двух миров. Антитеза реальное / мифологическое рассекает сюжеты повестей, мифологическое и реальное соприкасаются в них и даже сливаются. Они и разводятся между собой, но никогда не существуют одно без другого. Этим двум началам Гоголь придает не всегда однозначную модальность: не только реальное, но и мифологическое может иметь комическое освещение, которое исчезает, когда мифологическое находится в сильной позиции по сравнению с реальным. Сам писатель никогда не занимает внутри текста позицию наблюдателя, иронизирующего по поводу предрассудков поселян. «Ироническое снижение и игра в превосходство того, кто рассказывает, над тем, кто слушает, Гоголю чужды, у него нет иронической утонченности» (Подорога 2006, 260).

Антитеза реальное / мифологическое пронизывает мир человека и мир демонов. Они не только противостоят друг другу как человек — не-человек, эта оппозиция проходит и внутри их характеристик. Гоголь, следуя народным верованиям, усложняет представления о человеческом и демоническом и не оставляет их независимыми величинами. Человек приобретает черты двойственности, что лишает его однотонности. Демонологические персонажи также не однозначны: они имеют (или способны иметь) человеческий облик, ведут обычную жизнь среди людей, пока не срываются в сферу мифологического. Довольно близко к ним располагаются «чужие», по народным представлениям, связанные с «тем» миром и представляющие опасность для «своих». Некоторые из них участвуют в дей-

ствии, никогда не занимая ведущих позиций в сюжете; другие — лишь получают косвенные характеристики.

В повестях присутствует полный набор персонажей народных рассказов о мифологическом. Заметим, что некоторых из них писатель помещает в микроэпизодах или в сравнениях, оставляя за человеком имя, за демонологическими персонажами — функцию. Так достраиваются ряды персонажей и обогащается семантическое пространство повестей — оно приобретает полноту, пусть и в некоторой степени иллюзорную.

В повестях представлен человек внешний, человек внутренний мало развит, он зажат в тиски страха, овладевающего им при встрече с демонологическими персонажами или только на подступах к ним. Пожалуй, нет ни одного героя, не испытывавшего страх, он бывает разной силы и развивается по нарастающей. В остальном, его внутренний мир не детализирован, чувства человека обычно лишь называются. Оппозиция внутреннее / внешнее, следовательно, определяет его характеристику, но особым образом — второй член этой оппозиции очевидным образом подавляет первый, в результате чего человек внешний как бы разрастается. Телесность активно поддерживается кодом еды, одновременно, она как бы прикрывается одеждой. Так, с одной стороны, она усиливается, с другой — происходит некая ее подмена. Это типичный гоголевский прием, сводящийся к тому, чтобы одно подать через другое, которое, разрастаясь, способно его подавить. Кроме того, внешнее в человеке разлагается на детали — ни его внешность, ни одежда, ни еда не описываются полно, зато выделяются их отдельные разрозненные приметы, как мины и гримасы, воротники и пояса. Эффект целостности, правда, мнимой, создают фигуры перечисления. Так человек, представленный в разрозненных деталях, не собирается в единое целое, его образ как бы ускользает от взгляда читателя.

Демонологические персонажи имеют более конкретизированную внешность. В соответствии с народными представлениями, главное в ней — это отклонение от нормы, недостаточность или избыточность их физических качеств. Внешний их вид по определению изменчив — доминирующим признаком их природы является оборотничество. Метаморфозы их описываются детально, с неременным указанием на то, что происходят они вдруг, неожиданно, в одно мгновение. Представители «того» мира характеризуются через код одежды, в котором на первый план выходит мотив подражания человеку, а также через код еды — в нем акцентируется такая составляющая, как пьянство. «Чужие» одеваются не так, как «свои», и имеют особые гастрономические пристрастия. Отличия человека от иномирных существ и примыкающих к ним в той или иной мере «чужих» прослеживаются в коде движения, в том числе через танец. Примечательно, что демонологические персонажи, в отличие от человека, никогда не находятся в покое, который «так мил всем козакам».

Распознавание демонологических персонажей — важнейшая задача, которую решает человек при встрече с ними. Гоголь не раз описывает такие роковые встречи, но он постепенно подводит к ним человека, сосредоточиваясь на способах восприятия. В самых разных вариантах писатель развивает тему зрения. Он учитывает направленность взгляда — вперед, назад, вбок, вниз, вверх; его скорость — взгляд бывает быстрым, длительным, неподвижным. Взаимно направленные взгляды человека и демонологического персонажа вступают в борьбу, обмен взглядами иногда резко обрывается. Так заданная народной культурой тема зрительного контакта между двумя мирами в повестях развивается в самостоятельную линию и обогащается множеством смысловых оттенков и динамикой.

Другой вид восприятия — акустический. В народной культуре именно звуки прежде всего характеризуют представителей «того» мира. Гоголь, выдвигая на первый план взгляд, тем не менее, разнообразит гамму звуков опасного мира, которые не всегда понятны человеку, хотя он и предполагает, что идут они «оттуда». Эти звуки, как и взгляды, характеризуются подробно — учитывается сила звука, его протяженность и направленность, особенности тембра голосов демонологических персонажей. Звук, как и взгляд, — это предупредительный сигнал о дальнейшем развитии событий. Восприятие демонологических персонажей не ограничивается слухом и зрением, хотя именно эти его способы являются основными. Между ними и человеком возможны физические контакты, обычно приводящие к его гибели. Хотя человек способен выйти из опасной ситуации победителем, тем более что он имеет в своем распоряжении набор апотропейных средств, к которым гоголевские герои чаще всего прибегают с опозданием.

На контактах человека с демонологическими персонажами темы зрения и слуха в повестях не обрываются. Человек наблюдает пространство, осваивая его, разглядывает природные ландшафты и культурные локусы. Не только звуковые проявления природы демонов, но и разнообразные голоса природы присутствуют у Гоголя, который создает звуковые пейзажи и зарисовки отдельных «мест».

Пространство, как и человек, испытывает мощное влияние антитезы реальное/мифологическое. С ней находятся в соответствии оппозиции внутреннее/внешнее и свой/чужой. «Свое», внутреннее пространство — это культурное пространство, центр которого составляет дом, его границы, как и отдельные предметы, способны мифологизироваться. «Чужое», внешнее — это природное пространство, в котором по мере удаления нарастают мифологические значения. Его реальность всегда готова обратиться в морок. Присутствует в повестях и географическое пространство точечного типа, конкретные очертания которого подменяет набор топонимов.

Особо отмеченные локусы пространства представляют для человека еще ббльшую опасность, чем демонологические персонажи. Ему необхо-

димо соблюдать пространственные границы, нарушение которых всегда грозит гибелью. Движение человека структурирует пространство, готовое двоиться, разрушаться, менять очертания и даже исчезать. Эти изменения происходят под взглядом человека, оценивающего близость или дальность пространства, выскивающего в нем значимые ориентиры. Существовая в земном мире, он достраивает его верхним и нижним ярусами — раем и адом, придавая им приметы своего, хорошо знакомого пространства, насыщая реалиями повседневности. Можно утверждать, что «портреты» пространства в ранних повестях более индивидуализированы, чем «портреты» человека.

Неразрывно связанное со временем пространство служит его измерениям, как и оно — измерениям пространства. Образ времени в повестях построен очень сложно, в нем переплетаются время обыденное, зависящее от церковно-календарного, жизненное (биографическое), историческое, мифологическое, природное. Как для человека и пространства, так и для времени, значимой является антитеза реальное / мифологическое. При столкновении времени обыденного с мифологическим происходят встречи человека с демонологическими персонажами. Историческое и биографическое время находятся в отдалении от мифологического, оно на них не влияет. Природное время воспринимается человеком как погода, смена суток, он способен ощущать его физически (С. М. Толстая). Но в нем явно просвечивают значения более высокого плана — у Гоголя этот тип времени приобретает космичность.

Итак, единый строгий план присутствует в повестях — и человек, и пространство, и время подчиняются антитезе реальное / мифологическое. Двойственен человек, противопоставленный двойственному же демонологическому персонажу, двойственны пространство и время — одно из них принадлежит человеку, другое представителям «того» мира. Двойственность эту определяют нарушения границ, создающие поле особого напряжения, в котором существует человек, погруженный не только в повседневность. Этот план время от времени нарушается и одновременно обогащается романтическими реминисценциями и принципиально новыми способами изображения мира и человека, которые найдут свое продолжение в ХХ в.

* * *

Благодарю всех моих друзей и коллег, особенно Н. М. Куренную, Н. В. Злыдневу, С. М. Толстую, М. В. Лескинен, Т. И. Вендину, С. Е. Никитину, Г. В. Вдовина, оказавших мне неоценимую помощь и поддержку в работе над этой книгой. Спасибо всем сотрудникам Отдела истории славянской культуры Института славяноведения РАН, а также моим рецензентам.

ГЛАВА I

РЕЧЕВЫЕ ЖАНРЫ

Ранние гоголевские повести образуют самостоятельный цикл — «Вечера на хуторе близ Диканьки», повесть «Вий» входит в цикл «Миргород». «Вечера», в отличие от «Миргорода», выявляют основные признаки циклической формы, не тяготеющей к завершенности и остающейся принципиально открытой, ее части могут восприниматься как фрагменты. Этот цикл объединяется местом действия и фигурами рассказчиков, кроме того, он имеет четко выраженное обрамление. Такой вариант объединения текстов, сходных по структуре, часто использовался романтиками.

Рамы повестей

«Вечера» Гоголя разбиты на две книги, т. е. цикл распадается на две однородных части, поддерживаемые рамой, которая не является завершенной. Ее составляют предисловия к двум книгам; кроме того, части рамочных конструкций предваряют или завершают собственно повести.

Все виды рам, как известно, имеют важнейшую семантическую нагрузку: между рамой и текстом происходят семантические переклички, которые обнаруживаются и в повестях Гоголя. Например, тема страха присутствует в рамочной конструкции «Вечера накануне Ивана Купала», а не только в самой повести. В «Заколдованном месте» в раме намечается семантическое ядро сюжета: «Захочет обморочить дьявольская сила, то обморочит» (1, 206). Рама ограничивает пространство текста и одновременно налаживает его связи с контекстом, каким для гоголевских повестей выступает не столько современная писателю литература, сколько народная культура.

Благодаря раме в изобразительном искусстве состоится диалог между зрителем и изображением — в гоголевских повестях он происходит не только между читателем и текстом, так как читателя свободно может подменить исследователь, к чему Гоголь подспудно призывает. Его рамы содержат дополнительную по отношению к основному тексту информацию, касающуюся строения повестей на вербальном уровне. «...рама — это “комментарий”, не имеющий границ и находящийся в постоянном движении» (Тарасов 2007, 19). Гоголевский комментарий, заключенный в рамках, сосредоточен на форме рассказывания, принятой в народной культуре. Кроме того, как и рамы изобразительного искусства, рамочная конструкция повестей выступает «...неким полем концептуальной и теоретической связ-

ности» (Там же). Вдобавок она всегда отвечает «...устремлениям культуры, отражая ее глубинные процессы и различные влияния» (Там же).

Кратко рассмотрим устройство рам всего цикла. Рама «Сорочинской ярмарки» неполная, ее составляет лирическое отступление, следующее за эпизодом свадьбы героев. В нем возникает тема тоски, внезапно посещающей человека, когда его покидает радость. «Ближайшие конкретные цели меняются; их застывшее воплощение пугает Гоголя-романтика, заставляет его деформировать концовки произведений, привнося в них новую динамику или смягчающую иронию» (Вайскопф 1993, 15). В «Страшной мести» песня слепого бандуриста составляет заключительную часть рамы — в ней раскрывается родовое проклятие, тяготевшее над колдуном. Первая часть рамы отсутствует. В повести «Ночь перед Рождеством» в заключительном эпизоде рисуется «картинка» счастливой семейной жизни героев. «Вечер накануне Ивана Купала» открывается четко отмеченной рамой, но ее заключительная часть размыта: рассказчик Фома Григорьевич замечает, что история не заканчивается гибелью Петра и уходом Пидорки в монастырь. Значит, на место погибших героев могут встать другие. Так намечается особый финал — открытый. «Пропавшая грамота» заключена в раму, вторая часть которой не столь отчетливо выделена, как первая. Аналогично построена рама «Заколдованного места»: ее первая часть выписана подробно, вторая лишь намечена темой восстановления миропорядка в том пространстве, в котором существует дед. Повесть «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» могла бы быть взята в раму, но она лишена финала; только детально разработанная первая часть рамы открывает ее. «Майская ночь» вообще не имеет рамы.

Как видим, Гоголь считал необходимым обрамление повестей, но проводил его непоследовательно — он не стремился к его упорядоченности и завершенности. Лишь «Вий» имеет полную рамочную конструкцию, которую составляют городские сцены, обрамляющие историю Хомы Брута.

Неполнота рам не препятствует выполнению их основной функции — они намечают границы пространства сюжетов и одновременно служат ступенями, по которым проходит читатель, приближаясь к событийному ряду или удаляясь от него. Рамы как бы задерживают его или не сразу «отпускают». Они изолируют повести и одновременно задают их смысловое ядро. В этом заключается их важнейшая функция, но не единственная — в рамах зашифрована программа построения повестей на вербальном уровне, задается тема устного слова, фигурируют рассказчики и слушатели, не прописанные подробно. Их появление, как и безотносительные к сюжетам рассуждения о преимуществах устного слова или способах рассказывания, свидетельствуют об установке писателя на устность — он не просто имитирует ее специфику в текстах повестей, но и воспроизводит разнообразные коммуникативные ситуации, чтобы подтвердить значимость

устности для всего цикла. Среди них выделяется та, в которой рождается народный устный рассказ о сверхъестественном: «...фольклорное произведение в реальном своем бытовании есть не только текст, но также высказывание, или речевой акт, который наряду с текстом предполагает наличие говорящего, слушателя и их взаимодействие по поводу данного речевого акта» (Адоньева 2004, 4).

Устное / письменное слово

В предисловиях к двум книгам «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и в рамочных конструкциях содержатся предупреждения о том, что читатель соприкоснется с текстом, кем-то рассказанным, а не с авторским словом писателя. Сами повести построены как рассказ, в них, кроме того, включены вводные рассказы. То, что Гоголь выбрал форму рассказа, типично для его времени. «Обстоятельства, о которых идет речь (“вечера”), с вариациями времени, места и лиц (зимние и летние собрания юношей, друзей, солдат, разговоры у огня костра, камина, печки; вечерние застольные беседы), стереотипны для литературы романтической эпохи» (Страно 2003, 297). Предупреждения, о которых мы сказали выше, не проецируются на сюжетный уровень, хотя иногда организуют ряд микроэпизодов, редко влияющих на развитие действия. Для чего они нужны писателю? Описание собраний хуторян, где ведутся беседы и оказывается предпочтение какому-либо рассказчику, умеющему завладеть вниманием аудитории (или краткие замечания о нем) — это не просто зарисовки сельского быта, способствующие полноте картин повседневности.

Так Гоголь воссоздает ситуацию рассказывания, условия, в которых складывается рассказ, утверждает позиции рассказчика и фиксирует реакции слушателей; кроме того, он описывает «внеязыковую обстановку общения» (С. Б. Адоньева). В результате становятся очевидными позиции устного слова в «Вечерах на хуторе близ Диканьки», которые намечены названием всего цикла. Ключевым для нашей темы здесь является слово — вечера — не только имеющее временную семантику, в нем косвенно отражается экстралингвистическая ситуация (Фролова 2007, 131), представления о проведении свободного времени. Как говорится в первом предисловии, оно посвящается рассказыванию. Так уже в названии раскрывается нарративная природа цикла и, следовательно, моделируется ситуация, не раз изображаемая в повестях (Там же, 132). Выдвигая устное слово на первый план, Гоголь касается его соотношения со словом письменным, на котором мы остановимся подробнее.

Устное слово — это не только слово повседневной речи, это и слово фольклорное, на основе которого формируются тексты народной культуры. «...существование в рамках устной речи — это принципиальная характеристика, отличающая текст традиционной культуры на всех уровнях — начиная с

чисто языковых <...>, кончая общими принципами порождения текста» (Левкиевская 2006, 153). Устное слово фольклора ориентировано на традицию, оно стереотипно и характеризуется урегулированностью (К. В. Чистов). Письменное слово — это слово не только литературы, но и публицистики, документов, мемуаристики, а также некоторых текстов, находящихся на пограничье между литературой и фольклором. Также в фольклоре существуют два вида фиксации текстов — устная и письменная. С. Е. Никитина пишет о том, что «встречаются случаи (в настоящее время их достаточно много) письменной фиксации традиционных фольклорных текстов самими носителями фольклора, но письменная форма при этом не переходит в письменную традицию: передача текстов между поколениями происходит устным путем» (Никитина 1989, 50). Письменные тексты выполняют по отношению к устным функцию генерирующую, т.е. функцию источника; консервирующую, благодаря которой фольклорные жанры не разрушаются и не подвергаются контаминации; регулирующую, действие которое направлено на сохранение традиционных запретов и ограничений; охранительную, в основе которой лежит оппозиция свой/чужой (Там же, 153–159).

По мнению С. М. Толстой, устное и письменное слово различаются способами как изложения текста, так и коммуникации. Исследователь указывает на однократность устного текста, одновременность его отправления и получения, на определенность, конкретность адресата. Письменный текст, соответственно, многократен, между его отправлением и получением существует временной разрыв, его адресатов может быть сколько угодно много (Толстая 1989а, 9). Устное слово способно взаимодействовать со словом письменным, в результате чего оно утрачивает некоторые признаки устности. С. М. Толстая предлагает использовать понятие шкалы устности, утверждая, что «в фольклоре существуют жанры, ориентированные на письменный полюс, в литературе жанры — ориентированные на устный полюс» (Там же, 12). Она прослеживает, как трансформируется устный текст, превращаясь в текст культуры, — например, он утрачивает однократность и приобретает множество потенциальных адресатов. Он же «репродуцируется (воспроизводится) в готовом виде, подобно письменному тексту, который может переписываться (переиздаваться) и обладает той же устойчивостью и завершенностью. Кардинальным отличием культурных текстов от собственно языковых является их принципиальная установка на длительное хранение, многократное использование и воспроизведение» (Там же, 13).

Два типа слова — устное и письменное — разведены между собой, но одновременно они взаимодействуют. Между ними существует ряд переходов, «фазовых превращений» (Неклюдов 1999, 290). Устная речь может выстраиваться по правилам слова письменного, оно же способно вбирать в себя слово устное. В письменном тексте устное слово воссоздается по

разным причинам. Возможно, что автор владеет только устным словом, у него нет навыков создания письменного текста, так как он является носителем фольклорной традиции. Автор может сознательно передавать повседневную устную речь, имитируя рассказ «другого», намеренно перенося в свои произведения устные тексты. Оказавшись в новом контексте, устное слово утрачивает ряд своих примет, так как происходит «резкое уменьшение пластичности текста при переходе из устной традиции в письменную» (Там же). Оно искажается, лишаясь способности к вариативности, к повторам, число которых резко сокращается. Устное слово имеет право на дополнения, исправления, уточнения, эти его возможности минимизируются в письменном тексте, если только не воспроизводятся сознательно. «Попав в литературу, фольклорные произведения (чаще — их фрагменты или отдельные элементы) получают многообразные семантические переогласовки, переходят в другой стилистический регистр, обретают иные жанровые амплуа» (Там же, 296).

Повести Гоголя ориентированы «на устный полюс», писатель воспроизводит особенности устной речи, в первую очередь рассказчика, которого в более позднем творчестве сменил сам автор. Б. Эйхенбаум выделил в повестях так называемый воспроизводящий сказ, в котором заметил «приемы словесной мимики и жеста», «особые комические артикуляции, звуковые каламбуры, прихотливые синтаксические расположения» (Эйхенбаум 2008, 319). На них обратил внимание А. Синявский: «...извольте, послушайте, как не умеют говорить по-литературному, да и просто по-русски, на хуторе близ Диканьки, как не могут связать двух слов, не помянув чорта, свата и брата или не увязнув в пришедших на ум невообразимых путрях и пундиках» (Терц 1975, 326).

Гоголь оставляет за персонажами и рассказчиками право изменять слово, но не допускает его «семантических переогласовок», хотя, конечно, устное слово, перенесенное в литературный текст, не может не испытывать влияния авторского слова писателя. В результате в повестях создается своеобразный сплав слова двух разных видов. «Пропавшая грамота», «Заколдованное место», «Вечер накануне Ивана Купала» более других повестей тяготеют к устности; «Сорочинская ярмарка», «Ночь перед Рождеством», может быть, менее активно, но также проявляют эту тенденцию. В «Вие» не выражены принципы рассказывания, отсутствуют вводные формулы, обращения к читателю, зато стихия устности порождает самые разнообразные речевые жанры внутри повести. «Майская ночь» в значительной степени литературна, но ее литературность ослабляется вводными рассказами. Повествование в «Страшной мести» имеет явно выраженный эпический характер, как он подтверждается песней бандуриста и нарушаемый устным словом персонажей. Рассказчик здесь никак себя не выдает. В повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» он

присутствует в первой части рамы, принцип устности определяет форму общения персонажей.

Чтобы подтвердить позиции устного слова народной культуры, Гоголь, заслоняясь фигурой Рудого Панька и других рассказчиков, противопоставляет устное слово письменному. В первом предисловии он усложняет это противопоставление, показывая взаимодействие устного и письменного слова на «отрицательном» примере. Некий панич в гороховом кафтане, ведя рассказ, использует слово письменное: «Бывало, поставит перед собою палец и, глядя на конец его, пойдет рассказывать — вычурно, да хитро, как в печатных книжках! Иной раз слушаешь, слушаешь да и раздумье нападет. Ничего, хоть убей, не понимаешь! Откуда он слов набрался таких!» (1, 5). Для Рудого Панька слово панича — это слово «неправильное», он говорит на языке доступной ему литературы, употребляя лексику, не свойственную устной речи. Его слово вычурное и «хитрое», вызывающее негативную реакцию слушателей, сам он рассказчик «затейливый». Так, как он, рассказывать не полагается. Вспоминает Рудый Панько о незадачливом рассказчике и во втором предисловии, замечая, что тот не добился успеха и в другом обществе — среди московских остряков, которые его также не поняли. Потерпев поражение в соревновательных беседах с Рудым Панько и его товарищами, панич этот в беседах на хуторе близ Диканьки больше участия не принимал.

В этом эпизоде утверждается приоритет устного слова над письменным, точнее, над устным словом, пережившим влияние письменного, и невозможность его проникновения в устный рассказ. В доказательство своей правоты Рудый Панько, будто вспомнив споры XVIII в. о пользе или вреде изучения латыни, в качестве нравоучительного примера приводит старинный анекдот о школяре, которого именуется «латыньщиком». Этот школяр решительно забыл «наш православный язык» и кичится перед отцом своей ученостью до тех пор, пока грабли не ударяют его по лбу. Гоголь вспоминает школьный анекдот и в неоконченной повести «Гетьман», где Острица повествует о дьяке и школяре, которому с трудом давалась наука. Дж. Страно полагает, что в первом предисловии «Рудый Панько делает <...> своеобразное программное заявление, манифест поэтики, направленный против изысканности, тонкости сентиментализма, посредством “присказки” о “школьнике-латыньщике” он подчеркивает живой, колоритный характер “нашего православного языка” (в смысле обиходной речи, включающей и сквернословие)» (Страно 2003, 299).

В предисловиях и рамочных конструкциях повестей представлена и обратная ситуация, при которой устное слово подвергается изменениям, оказавшись в письменном тексте. Об этом подробно говорится в раме повести «Вечер накануне Ивана Купала» от имени дьяка диканьской церкви Фомы Григорьевича, ему поручено выразить мнение о способах преобра-

зования устного слова в письменное.

Если Рудый Панько осуждает истории, рассказываемые «печатным» словом, то Фома Григорьевич выступает против искажений устного слова, попавшего в книгу некоего писателя, настоящего барышника с ярмарки: «Нахватают, попросят, накрадут всякой всячины, да и выпускают книжечки, не толще букваря, каждый месяц или неделю» (1, 36). Услышав свои чудесные истории, превращенные в письменный текст, с криком — «бреше сучый москаль» — Фома Григорьевич требует, чтобы Рудый Панько прервал чтение. Он уверяет, что ничего подобного не говорил, что это не его слова, но пасечник настаивает на том, что это «быль» и «собственные слова» Фомы Григорьевича. Дьяк не узнает свой рассказ: «Кто вам сказал, что это мои слова?» (1, 37). В доказательство Рудый Панько указывает на его имя, напечатанное в книжке. Следовательно, рассказы Фомы Григорьевича переделаны так, что его слово стало неузнаваемым, с чем он не может согласиться. Заметим, что ни один из персонажей Гоголя не ссылается на прочитанное, он всегда рассказывает «от себя» или отталкивается от достоверных источников, истинность которых не подлежит сомнению.

Совершенно в иной ситуации находится записанное устное слово в повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка». С записанным рассказом Степана Ивановича Курочки не происходят те изменения, которые переживает устное слово, попадая в письменный контекст. Рассказ пострадал, уже будучи записанным — часть листов старуха растаскала на пирожки, на их «сподках» рассказчик обнаружил «писанные слова». Поэтому «историю» пришлось печатать в неполном виде. Эта повесть тяготеет к письменному полюсу текста и не выявляет особых примет устности. Они присущи лишь высказываниям и диалогам персонажей.

В предисловиях и рамках повестей устное слово не только противопоставляется письменному. Оно раздваивается и различается как старое и новое. Высоко оценивается устное слово старого образца. Им владеет дед Фомы Григорьевича, в отличие от «нынешнего балагура», который говорит таким языком, «будто ему три дня есть не давали, то хоть берись за шапку, да из хаты» (1, 37). В чем состоит «современность» нынешнего балагура, остается неясным, но он, видимо, говорит не лучше «горохового» панича, возможно, также подражая письменному слову. В журнальной редакции повести «балагур» назван «краснобайным», от речей которого на слушателей нападает зевота. Очевидно, что оппозиция новое / старое поддерживает характеристику высоко оцениваемого устного слова.

Итак, через наивное слово простеца писатель определяет значимость устного слова и отмежевывается от произведений, якобы выстроенных на фольклорной основе и искажающих устное слово. Следовательно, Гоголь косвенно противопоставляет этим сочинениям свои собственные, в которых стремится сохранить природу устного слова текста народной культуры.

Коммуникативные ситуации

В рамочных конструкциях Гоголь в основном утверждает значимость устного слова, в самих повестях он демонстрирует способность (или неспособность) персонажей к общению, прослеживает, как меняются их речевые стратегии. В его «язык свободно входит нелитературная речевая жизнь народа (его нелитературных пластов). Гоголь использует непубликуемые речевые сферы» (Бахтин 1975а, 491). В них отчетливо выделяются определенные речевые жанры — гоголевские персонажи знакомятся, просят и приказывают, болтают, ухаживают (флирт), ссорятся и спорят. Как пишет Т. В. Шмелева, «Стоит подчеркнуть, что для образа автора РЖ (речевого жанра. — Л. С.) едва ли не на первом месте стоят его отношения с адресатом, это, так сказать, “портрет на фоне”» (Шмелева 2007, 85).

Постараемся показать эти «портреты на фоне» в разных коммуникативных ситуациях. В повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» главный герой знакомится с Григорием Григорьевичем по всем правилам этикета. Когда тот поздоровался и спросил, с кем имеет честь говорить, Иван Федорович представился, «неволью поднялся с места и стал в вытяжку» (1, 186–187). Узнав, что он едет в Вытребеньки, Григорий Григорьевич пошел прямо на него, размахивая руками, «как будто бы кто-нибудь его не допускал, или он продирался сквозь толпу» (1, 187). Затем последовали объятия и лобзания. Как видим, этому персонажу недостаточно одних речевых формул, он подкрепляет их жестами, притом не общепринятыми, в результате чего сцена знакомства разрастается, а этикетные приветственные слова тонут в мимике и жестах. Тетка Василиса Кашпорова церемонно здоровается с матушкой Григория Григорьевича, похожей на кофейник в чепчике, ловко отставив одну ногу вперед и «с решпектом» благодаря за хлебосольство. Вакула торжественно приветствует Пацюка, не получая в ответ ни слова. Запорожцы, попав во дворец, почтительно обращаются к государыне, падают ниц с криком: «Помилуй, мамо! помилуй!» (1, 131). Она отвечает им милостиво.

Персонажи довольно часто о чем-то просят, прямо или косвенно (Ярмаркина 2007, 218). Так ведут себя бурсаки в «Вие» со старухой-ведьмой: «Пусти, бабуся, переночевать. Сбились с дороги. Так в поле скверно, как в голодном брюхе» (2, 153). Намек богослова Халявы философ Хома переводит в реальную просьбу их накормить и получает резкий отказ. Не раз отдаются приказания выполнить некоторые поручения. Ректор велит Хоме отправляться к именитому сотнику, угрожая в случае отказа молодым березняком. Сотник велит ему читать над покойницей и не допускает никаких возражений: «... и самому чорту не советую рассердить меня» (2, 165). Встретившись с Хомой второй раз, сотник спрашивает его, знает ли он, «что такое кожаные канчуки» (2, 179). Так в приказания вплетаются угро-

зы. В повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» Григорий Григорьевич отдает приказы мальчику в козацкой свитке, и голос его незаметно делается «все грознее и грознее». Он называет своего слугу подлецом, мошенником, рожей, требуя то одно, то другое и топя ногами. Голова в «Майской ночи», только что получивший письменный приказ от самого Козьмы Деркача-Дришпановского, «по-письменному» приказывает десятским поймать разбойника. Полковник в повести «Гетьман» произносит целую речь, состоящую из приказов: «Вот вам приказ: не пускать далеко на попас <...>. Итти, как можно подальше, избирайте траву повыше, и шапки даже не снимайте. <...> А вы, мой любимый кум и мой любезный приятель (при этом он оборотился к писарю), сделайте сей же час прокличку и запишите всех, кто налицо» (1, 307).

Гоголевские персонажи совершенно иначе ведут себя, проникаясь чувствами, как попович Афанасий Иванович, «увлеченный» Хавроньей Никифоровной («Сорочинская ярмарка»). По словам В. В. Дементьева, для флирта, т.е. ухаживания, свойственна непрямая, косвенная коммуникация, осложненная интерпретация, «которая во флиртовой ситуации оказывается более естественной и “простой”, чем интерпретация, опирающаяся на буквальные значения» (Дементьев 2007, 269). Пара беседует о еде только затем, чтобы проговорить наконец главную цель их встречи, но в гастрономическом коде: «Но воистину сладостные приношения, сказать примерно, единственно от вас предстоит получить <...>. Однако ж, Хавронья Никифорова, сердце мое жаждет от вас кушанья послаще всех пампушечек и галушечек» (1, 21–22). В «Ночи перед Рождеством» Афанасия Ивановича сменяет дьяк Осип Никифорович, а Хавронью Никифоровну Солоха. Выказывая «самодовольствие» и лукавство, дьяк заигрывает с Солохой, задавая вопросы об «очевидном»: «А что это у вас, великолепная Солоха?» (1, 112). Персонажи ведут словесную игру, которая так и не становится прелюдией игры любовной (Дементьев 2007, 274).

В этой игре появляются церковнославянизмы. Слова из сферы сакральной лексики употребляет попович Афанасий Иванович. Так не только создается его индивидуальная речевая характеристика, но и выявляются принципы общения. Чтобы смягчить впечатление от своей неловкости, попович ссылается на покойного отца протопopa, затевает игру слов, называя крапиву «змиеподобным» злаком, вплетает слова высокого стиля в льстивые речи, адресованные Хавронье Никифоровне. Другой незадачливый поклонник, дьяк Осип Никифорович из «Ночи перед Рождеством», в опасный для него момент пытается процитировать Священное Писание: «Ваша доброта, как говорит писание Луки глава трина... трин...» (1, 113). В остальном, ухаживая, персонажи пользуются светским словом, применяя различные речевые тактики.

Не раз они ссорятся, как Данило с колдуном, их ссора заканчивается

поединком. Перевод словесного спора в сражение свидетельствует о чрезвычайной напряженности отношений героев. На низовом, житейском уровне разворачивается ссора баб в «Ночи перед Рождеством», обсуждающих мнимую смерть Вакулы. Выражая агрессию, они переходят на крик, ругаются и размахивают руками. Как пишет К. Ф. Седов, такому речевому жанру, как ссора, свойственна отрицательная фатика. Участники ссоры прибегают к оскорблениям, проклятьям, используют злопожелания, а также тактику отсыла (Седов 2007а, 261, 264–265). Бабы клянутся в истинности сказанного: «Вот, что бы мне воды не захотелось пить» (1, 134), обзываются («страмница», «негодница», «сука», «сатана», «проклятая ведьма»), «переходят на личности»: «Разве я не знаю, что к тебе дьяк ходит каждый вечер» (1, 135). В знак оскорбления плюют друг другу в глаза, одной из них это сделать не удалось, она «вместо того плюнула в небритую бороду голове» (Там же). Ссорятся ткач и кум с женой кума, претендующей на мешок, с ее точки зрения, полный подношений колядников. От слов она быстро переходит к метким ударам то кулаком, то кочержой, которая, как тонко заметил ткач, оказалась железной. «“Ступай, ступай, чортова баба! это не твое добро!” говорил приближаясь ткач» (1, 125), но «чортова баба» не сдастся. Отношения Черевика и Хавроньи Никифоровны не раз срываются на ссоры, во время которых происходят не только словесные баталии. В «Двух главах из малороссийской повести “Страшный кабан”» почтенные обитательницы села Мандрюк «... имели похвальную привычку помогать своему языку руками, <...> по улицам то и дело, что находили кумушек, уцепившихся <...> плотно друг за друга...» (1, 253). Они колотят своих мужей, в которых летят «очипки, черепья».

Об одном речевом жанре, построенном по правилам риторики, Гоголь только упоминает. В повести «Гетьман» рассказчик повествует о том, как дьякон попал в лапы злого пана: «Дьякон, исполнившись, видно, святого духа, начал представлять нечестивым весь грех беззаконного житья их» (1, 301). Нечестивцы воспринимают его слово как проповедь, которую не желают слушать. В журнальной редакции «Вечера накануне Ивана Купала» говорится о реакции прихожан на проповедь отца Афанасия, которому никак не удавалось их растрогать, они только со всем усердием разевали свои «широкие пасти». Сотник в «Вие» оплакивает свою дочь по риторическим правилам, правда, ослабленным. Обращаясь к покойной, он выражает свою «печаль и горесть», обещает отомстить за нее и лить слезы остаток своих дней. Это своего рода краткое надгробное слово, жанр чрезвычайно популярный на Украине, который из сферы устного слова переместился в письменную. Такие речи, чрезвычайно распространенные, печатались и издавались по несколько раз, при этом объект оплакивания мог меняться.

«**Черты говорящих автоматов**». Нельзя сказать, что персонажи, используя различные речевые тактики, всегда проявляют полное владение словом. Их речи полны сбивов и отклонений от правильного речевого поведения, которые Гоголь фиксирует не случайно. В их перенесении на страницы повестей пробивается принципиально новый подход к слову, во многом определяющий гоголевскую мифопоэтику — с одной стороны, он представляет замечательных рассказчиков, с другой — персонажей, не способных к вербальным контактам. Они путаются в словах, повторяют одно и то же, не слышат говорящего. Так вырисовывается портрет человека, по сути, бессловесного.

В повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» главный герой пытается беседовать с Машенькой о мухах, которых так много развелось летом. Краткий диалог на тему, не интересующую обоих собеседников, знаменателен. Его бессмысленность явно предвещает ту лингвистическую путаницу и неразбериху, которая так высоко будет цениться в искусстве XX в. и свидетельствовать о позиции человека в мире, который не только не понят всеми, но и не стремится к никакому пониманию. Он отчужден от других, не осознает себя, будучи не способным выразить себя в слове.

Гоголевские персонажи явно не способны к общению, им не нужны контакты с другими, скорее всего они пытаются их избежать и только внешне имитируют светскую болтовню. «Социально-психологический фон, на котором протекает болтовня, настраивает говорящих на легкое, поверхностное, скользкое по ассоциативному принципу дискурсивное поведение. Правила игры, которыми руководствуются коммуниканты, владеющие этим жанром, заключаются в том, чтобы не углубляться в намечаемые темы, а легко коснувшись их, перескакивать на другое» (Седов 2007б, 36). Может быть, Иван Федорович и Машенька и хотели бы следовать этим правилам, но у них ничего не выходит. Их слово пустое и не ассоциативное, за ним ничего не стоит, информация, которой они будто делятся друг с другом, на самом деле нулевая. Невозможно предположить, что целью этих двух персонажей является общение, что за их словами кроется стремление выразить симпатию друг к другу, что участники диалога просто не находят «нужных» слов. Хотя Иван Федорович все же несколько тяготится создавшейся ситуацией: «Иван Федорович немного ободрился и хотел было начать разговор; но казалось, что все слова растерял он на дороге. <...> И Иван Федорович никаким образом уже не находил речи» (1, 202). Он никогда не может найти нужное слово и обычно замолкает на полпути: «Может быть, это произошло от робости, а, может, и от желания выразиться красивее» (1, 188).

Возможно, что персонажи прибегают к слову, не несущему адекватной информации, оказавшись в неудобной для них ситуации. Поэтому они ограничиваются фатическим общением, прикрываются словами, чтобы

скрыть свое смущение, как голова и Чуб, недавно побывавшие в мешках: «Вишь как!... Э!...» <...> Должно быть на дворе холодно? <...> Морозец есть, <...> а позволь спросить тебя, чем ты смазываешь свои сапоги, смальцем или дегтем? <...> Дегтем лучше» (1, 126–127). Очевидно, что оба персонажа неловко себя чувствуют и не знают, что сказать, хотя вроде бы Чуб уже готов был спросить о том, как они оба оказались в мешках, «но сам не понимал, как выговорил совершенно другое» (1, 127). Не находя слов, подходящих для описания ситуации, или не желая их найти, персонажи говорят о том, как лучше чистить сапоги. Они пользуются никому не принадлежащим словом из сферы повседневности. Слово это ни к чему не обязывает и только указывает на то, что говорящий и слушающий готовы вступить в отношения, но их слово не содержит информации, касающейся конкретной ситуации, в которой они оказались.

В какой-то мере персонажи пытаются соблюсти правила речевого поведения, но это им не удается, что создает комический эффект и явно направляет их диалог в сферу абсурда. Так будут себя вести герои других гоголевских произведений, избыточность слова которых бросается в глаза. Их речь «заклинивается на каком-нибудь слове, либо развивается по несвязанным, параллельным каналам, получает механический, граммофонный отзвук, обращается в абракадабру, в пустопорожнюю толчею, молотьбу». Они «топчутся на одном месте, перенимают черты говорящих автоматов» (Терц 1975, 460).

В повести «Гетьман» так изображается подобное заклинивание речи: «Как бы вам сказать <...> Впрочем, бог его знает: я говорю потому, что другие говорят» (1, 297–298). Такая спутанная речь не способствует налаживанию контактов персонажей, в дальнейшем именно этот вариант речевого поведения Гоголь будет проследивать чрезвычайно последовательно, пока он только намечает путь к созданию особых лингвистических ситуаций, столь характерных для его произведений. Здесь он как бы не замечает «странности» речей поселянина и ограничивается указанием на проявление в них национального характера: «Не должно удивляться противоречиям, испестрявшим монолог нашего поселянина. <...> Малороссиянин и донине ничего не скажет наобум, но раз десять поправит себя, а иногда с умыслом запутает своего слушателя так, что тот, к изумлению своему, видит, что до такого-то места и далеко, и близко» (1, 298). Сам поселянин особенности своей речи относит на счет простого происхождения: «Разве мужик поймет то, что толкуют паны? Ей-богу, нет; где нам понять! У нас и голова не так сделана, как у панов: чорт знает, что такое; больше на капусту похоже, чем на голову» (1, 299).

«Черты говорящих автоматов» (А. Синявский) создаются много раз повторяющимися высказываниями. Дед в «Пропавшей грамоте» старается соблюсти этикет при встрече со «смазливими рожами». Подступая к

ним, он приветствует их поклоном и благопожеланием, старается привлечь их внимание, уверенный в том, что знает, «как подпускать турусы, и при случае, пожалуй, и пред царем не ударил бы лицом в грязь» (1, 86). Но дальше нелепых словесных повторов двинуться он не может: «... как бы так, чтобы примерно сказать, того... <...> чтобы примерно сказать, и себя не забыть, да и вас не обидеть» (Там же). В результате дед чуть не получает горячей головней по лбу и затем, наконец, решается «рассказать дело» — ситуация непонимания разрешается с помощью горсти денег. Обратим внимание на то, что и в этом эпизоде на первом плане оказываются нарушения коммуникации, к которым Гоголь всегда проявляет интерес.

Его герои говорят об известном и всем хорошо знакомом, они с явным удовольствием и постоянством повторяют одно и то же, что только обесценивает их слово, которое они не в состоянии хоть как-то изменить. Носитель такого фатического, неинформативного слова — Иван Иванович («Иван Федорович Шпонька и его тетушка»), о котором сказано, что «это был один из числа тех людей, которые с величайшим удовольствием любят позаняться услаждающим душу разговором. И будут говорить обо всем, о чем только можно говорить» (1, 198). Он лишь устанавливает и поддерживает речевой контакт, даже не пытаясь нечто сообщить (Седов 2007б, 21). Наряду с аграрными и животноводческими темами он затрагивает тему литературную, говорит о «Путешествии Коробейникова ко святым местам», которое называет истинным услаждением души и сердца, совершенно не обращая внимания на реакцию слушателей. Характеризуя Ивана Федоровича Шпоньку, Гоголь сравнивает его с тем городским жителем, который «... отправляется каждый день в клуб, не для того, чтобы услышать там что-нибудь новое, а чтобы встретить тех приятелей, с которыми он уже с незапамятных времен привык болтать в клубе» (1, 185). По принципу узнаваемости такие персонажи читают. Иван Федорович, беспрестанно заглаживающий в одну и ту же гадательную книгу, радуется, что встретил нечто ему знакомое. «Так чиновник с большим наслаждением читает адрес-календарь по несколько раз в день, не для каких-нибудь дипломатических затей, но его тешит до крайности роспись печатных имен <...>. И на следующий раз снова перечитывает его с теми же восклицаниями» (1, 185–186).

Отнюдь не все персонажи стремятся вступить в речевой контакт и притворяются, что плохо слышат, делают вид, что не понимают, о чем идет речь, как Григорий Григорьевич, который не желает слушать Ивана Федоровича Шпоньку. Голова в «Майской ночи» не слышит неприятных слов в грамоте комиссара: «Стой, стой! не нужно! <...> я хоть и не слышал, однако ж знаю, что главного тут дела еще нет» (1, 77). Не доходят до него слова сына, собирающегося жениться: «Притворился, старый хрен, по своему обыкновению глухим» (1, 54), он «... любит иногда прикинуться глу-

хим, особенно если услышит то, чего не хотелось бы ему слышать» (1, 60). Анализируя речевое поведение Подколесина в «Женитьбе», Н. Виноградская пишет, что его глухота скорее духовная, чем физическая — «герой замкнут в себе, закрыт для нового, “чужого” слова» (Виноградская 2003, 264). Гоголь часто использует этот прием: «Не так манерой говорить, как манерой не слышать друг друга различаются и характеризуются гоголевские герои» (Терц 1975, 462). Существуют и другие способы, которые применяют персонажи, чтобы не вступать в нежелательный для них контакт. Желая остаться неузнанными, они, как Чуб, «переменяют голос», говорят тихо, чтобы их не услышали, как Василиса Кашпоровна и мать Григория Григорьевича. Многие отвечают молчанием на вопросы, как, например, козак, едущий с Хомой к сотнику. На пространный вопрос Хомы о вместимости брички, он ответил кратко, после чего «почитал себя вправе молчать во всю дорогу» (2, 159).

Если контакты желательны, персонажи стараются украсить свою речь, например, таким «модным» словом, как «в пропорции»: «Кузнец иногда умел вернуть модное слово; в том он понаторел в бытность еще в Полтаве, когда размалевывал сотнику досчатый забор» (1, 118). Также Вакула способен к смене языка. Он демонстрирует знание «грамотного», т.е. русского языка, перед запорожцами, старательно акая и опять не забывая о «пропорции». Запорожцы на приеме у Екатерины настойчиво говорят «посвоему», чем вызывают недовольство Потемкина и удивление Вакулы, разгадавшего их тактику: «“Хитрый народ!” подумал он сам себе: “верно недаром он это делает”» (1, 133). Однажды Гоголь отмечает смешение языков. Персонаж повести «Гетьман», «рейстровый» коронный, в котором течет кровь всех «пограничных» наций, бранится на самых разных наречиях. Его языку «...ни один человек не мог бы дать имени: из таких разнородных стихий был он составлен» (1, 289).

Беседа, мифологический рассказ

По-разному проявляя себя в слове, из всех речевых жанров гоголевские персонажи предпочитают беседу, именно к ней они выказывают значительный интерес, как в «Заколдованном месте», где Фома Григорьевич говорит о настоящем пристрастии к ним: «Народ, знаете, бывалый: пойдет рассказывать — только уши развешивай! А деду (как и каждому гоголевскому персонажу. — Л. С.) это все равно, что голодному галушки» (1, 207). Обрадовавшись встрече с чумаками, дед начинает с ними беседу, которой так все увлеклись, что успели выкурить только по одной люльке: «Но куда уже тут до люлек? за рассказами, да за раздобарами вряд ли и по одной досталось» (Там же). В «Пропавшей грамоте» дед, беседуя со спутниками, забывает, куда и зачем он едет: «Да; так встретились. Слово за слово, долго ли до знакомства? Пошли калякать, калякать, да так, что дед совсем

уже было забыл про путь свой» (1, 82). Чуб в «Ночи перед Рождеством» также любит беседы, особенно застольные. Он собрался было погостить у дьяка, где встретил бы замечательных гостей и где можно было бы «... покалякать о всяком вздоре» (1, 100). В «Страшной мести» гости на свадьбе сына есаула, вспоминая отца Катерины, отсутствовавшего на родине двадцать один год, размышляют о том, что он мог бы рассказать много чудесного: «Да как и не рассказать, бывши так долго в чужой земле!» (1, 140). Не он сам, а его рассказы занимают гостей прежде всего.

Беседы Гоголь воссоздает редко, чаще он их просто упоминает. Так, выделены беседы о «диковинках» и чудесах, приправляемые шутками и рассказами, ведущиеся в смеховом регистре. Запорожец, с которым дед познакомился на ярмарке, рассказывал такие диковинные истории и присказки, «что дед несколько раз хватался за бока и чуть не надсадил живота своего со смеху» (1, 82). Оксана в «Ночи перед Рождеством» мечтает о том, как пойдут балы, где наговорят кучу смешных историй. Чуб, направляясь в гости к дьяку, вспоминает дегтяря Микиту, каждые две недели ездившего в Полтаву и отпускавшего такие шутки, что «все миряне брались за животы со смеху» (1, 100). Подобного рода беседы Гоголь не воспроизводит, а говорит лишь о восторженной реакции слушателей. Происходят они в любом месте и в любое время — на пути, в жилище, днем и вечером.

Пуускаются гоголевские персонажи в рассуждения на гастрономические темы, как в предисловии ко второй книге «Вечеров». Обычно это происходит за обедом. Рудый Панько, слушая гостей на именинах, неожиданно произносит сентенцию, утверждая, что любит «... приличные разговоры; чтобы, как говорят, вместе и услаждение, и назидательность была» (1, 92). Так относительно ничего не значащей беседы вводится известное риторическое правило — *docere et delectare*, что придает всей ситуации значительную долю абсурдности и одновременно уравнивает в правах гастрономическую тему с другими — неважно, о чем говорить, главное, как сказать. Так всякая беседа сама по себе представляется значимой, ибо в ней проявляется искусство говорить. На гастрономическую тему беседуют персонажи повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка». Кстати, дед, сев за стол с нечистой силой, сразу занялся угощением, «не распускаясь на рассказы» (1, 87), т.е. застолье по этикету требует беседы даже в пекле.

Доведенные до автоматизма беседы о еде, смешные истории составляют фон для бесед на мифологические темы, которые бывают окружены другими устными жанрами, о чем так говорится в первом предисловии: «Но лучше всего, когда собьются все в тесную кучку и пустятся загадывать загадки или просто нести болтовню. Боже ты мой! Чего только не расскажут! Откуда старины не выкопают! Каких страхов не нанесут!» (1, 4). Гоголь редко превращает такие беседы в микроэпизоды, зато указывает на их продолжительность: в журнальной редакции «Вечера накануне

Ивана Купала» сказано, что беседа длится долго. Также писатель замечает, как ведется беседа — собравшиеся беседуют неторопливо. Он вскользь отмечает соблюдение правил проведения бесед: старшины в шинке, «... как говорится, беседовали по чинам за столом <...>. Калякали о сем и о том» (1, 50). Там же сказано: «Мы придвинулись к столу, и он начал» (1, 37).

Как пишет Е. Е. Левкиевская, условия, в которых воспроизводятся рассказы, — это не разговор о повседневном, в который в качестве примера вклинивается, например, анекдот, но никак не мифологическое. О нем говорят, ведя беседу, и беседа эта касается не частных конкретных тем, например, только о домовом; ее участники настроены на сверхъестественное вообще. Все участники беседы равны по статусу, каждый из них вправе начать свой рассказ. Они сменяют один другого, не соблюдая иерархии — их статусное равенство обязательно; благодаря этому мифологические тексты выстраиваются в цепочку. Таким образом, беседа становится той разновидностью диалога, в котором слушающий верно понимает говорящего и не требует от него дополнительных объяснений.

В «Вие» выдержаны правила построения такой беседы. Козаки ведут разговор об умершей панночке, спорят о том, была ли она ведьмой. В доказательство справедливости этого тезиса козак Дорош сообщает, что панночка на нем ездила. Его высказывание не разворачивается в рассказ, но Хома Брут задает вопрос: «Что ж, разве она кому-нибудь зло причинила или извела кого-нибудь?» (2, 169). Между собеседниками начинается спор о том, кто будет рассказывать. Слово достается Спириду, повествующему о панночке и псаре Миките. «Когда Спирид окончил рассказ свой, со всех сторон пошли толки о достоинствах бывшего псаря» (2, 170). Тогда в беседу включается Дорош с вопросом, слышал ли Хома о Шепчихе, и начинает свой рассказ. Следующих рассказов Гоголь не приводит, но замечает: «Материя о ведьме сделалась неисчерпаемою. Каждый в свою очередь спешил что-нибудь рассказать» (2, 172). Так выполняются условия беседы о мифологическом: рассказчики меняются, но не меняется тема беседы, они с равным вниманием слушают друг друга. Можно сказать, что беседа в «Вие» построена по правилу цикличности, пусть не полностью, ей присуща двучленная структура.

Иначе выглядит беседа в «Сорочинской ярмарке». Пережившие страх перед красной свиткой, кум, Черевик и другие гости усаживаются за столом, переговариваются между собой, упрашивают кума рассказать историю, который, стараясь победить свой собственный страх, храбрится и угрожает самому сатане. Рассказ кума, предназначенный для всех собравшихся, прерывается вопросами Черевика, неясными звуками, а затем появлением свиных рож. Только начавшаяся беседа обрывается, вслед за кумом уже никто не берет слово. Этот эпизод лишь приближается к беседе, но так ею и не становится. В остальном, Гоголь лишь упоминает бесе-

ды о страшном и говорит о них косвенно, например: «Но нигде, может быть, не было рассказываемое столько диковин, как на вечерах у пасичника Рудого Панька» (I, 4). Что и в какой последовательности рассказывается, остается неизвестным. Главное в том, что слушатели и рассказчики очевидным образом меняются ролями.

Следуя правилам построения народного рассказа о сверхъестественном и одновременно трансформируя его, Гоголь не стремился к точному повторению, но и не перелagal народный рассказ на язык другой, ученой культуры, не подлаживался к уже сформировавшимся читательским вкусам — литература в народном духе была популярной в то время, когда писатель публиковал свои повести. Он сумел выстроить их, сохранив основные приметы мифологического рассказа.

Достоверность. В народной культуре такой рассказ претендует на истинность, или точнее, на достоверность, в отличие от сказки, нацеленной на вымысел. Он оценивается с этой точки зрения, как и другие жанры несказочной прозы (Адоньева 2004, 59). В мифологических рассказах непременно встречаются «формулы достоверности (ссылки на свидетелей, на реальных лиц-участников событий, на точное время и известные односельчанам места происшествий и т. п.)» (Виноградова 2004, 12). Наибольшей достоверностью обладает «видение своими глазами. <...> сам рассказчик может не видеть сверхъестественное, но воспринимать его (с помощью слуха, обоняния, осязания), что считается не таким достоверным, как зрение» (Цивьян 2008а, II, 215). Все формулы достоверности являются формулами модальными, несущими информацию об отношении сообщаемого повествования к действительности (Толстая 1989б, 321).

Эта действительность не едина, она распадается на мифологическое и реальное, сплетающиеся между собой. «...суть былички — выдавать мифологическое за реальное с обязательным подчеркиванием достоверности сообщения ссылкой на свидетельский опыт» (Цивьян 2008а, II, 209). Очевидно, что достоверность поддерживается не только верой в сверхъестественное. Также слушатели не могут не доверять рассказчику, когда он повествует о деталях повседневного быта, не нуждающихся в подтверждении достоверности. Н. И. Толстой указывает на то, что «установка на достоверность повествуемого обуславливает присутствие бытовых деталей реальной повседневности в быличках, на фоне которой действуют мифологические персонажи. <...> реалистически описываются место встречи, детали ситуации до встречи, до появления нечистой силы, ситуации бытовой и обыденной» (Толстой 1995а, 278, 279). Следовательно, повседневное и сверхъестественное принимаются слушателями на равных основаниях.

Достоверность рассказов о страшном не подвергается сомнению и в

повестях Гоголя, тем более что они называются былью, как «Заколдованное место» и «Пропавшая грамота». Также «Страшная месь» сначала называлась былью. Уверенность в подлинности рассказываемого гоголевские герои разделяют с аудиторией мифологических текстов в народной культуре, где верификация их содержания «вводится <...> с некоторой осторожностью. Нередко это относится скорее к определению жанра, когда подчеркивается противопоставление сказке» (Цивьян 2008а, II, 213).

В «Сорочинской ярмарке», когда повсюду разнеслась весть о красной свитке, «все считали преступлением не верить» (1, 23). В «Вечере накануне Ивана Купала» подчеркивается, что рассказчик никогда не выдумывал: «Но главное в рассказах деда было то, что в жизнь свою он никогда не лгал, и что, бывало, ни скажет, то именно так и было» (1, 37–38). Дети в этой повести полностью доверяют рассказчику, они уверены в достоверности рассказов деда. Левко в «Майской ночи» сомневается в истинности своего рассказа и его источников. Слушатели также иногда выражают недоверие к рассказчику. Так время от времени колеблется уверенность в достоверности рассказов о сверхъестественном.

Функции рассказа. Гоголь также сумел передать основную их направленность. Среди функций народного мифологического рассказа исследователи выделяют функцию информативную — в нем повествуется о том, как “этот” мир входит в соприкосновение с «тем» миром в момент встречи человека с демонологическим персонажем, следовательно, сообщается об устройстве «того» и «этого» мира. Также обычно указывается функция дидактическая — такой рассказ учит правилам поведения при встрече с демонологическим персонажем. «...былички, тематически связанные с нарушением принятых в социуме обычаев, могут рассматриваться как тексты сюжетно оформленных иллюстраций, наглядных пособий, примеров из жизни, предназначенных для обучения правилам коммуникации с потусторонним миром» (Виноградова 2006, 215). Гоголь не придает своим рассказам функции информативной, но однажды вспоминает о функции дидактической. В «Майской ночи» винокур в назидание голове рассказывает историю о голодном госте, которому его теща пожелала подавиться. С этими функциями сплетается еще одна — эмоциональная.

Все исследователи согласны с тем, что быличка отличается особой эмоциональной напряженностью, что в ней происходят подчас трагические события; даже если все заканчивается для человека удачно, они все равно представляются слушателям рассказа страшными. «В отличие от сказки, быличку рассказывают не для того (или не только для того), чтобы развлечь, позабавить, удивить слушателей занимательным повествованием, а с целью проинформировать о существовании неких потусторонних сил, обучить правилам общения с ними, предостеречь односельчан, выз-

вать в них чувство страха, позволить пережить эмоциональное напряжение» (Виноградова 2004, 11). Как сказано далее в этой работе Л. Н. Виноградовой, не только восприятие, но и исполнение былички происходит в атмосфере эмоционального напряжения. Так с обращением к проблеме восприятия быличка приобретает еще одну функцию — эмоциональную.

Эта функция «не просто является первостепенной, но и представляет собой тот коммуникативный и когнитивный механизм, через который передаются и осуществляются все остальные функции, в том числе — информативная и дидактическая» (Левкиевская 2006, 182). Она определяет формирование «правильного» отношения к информации мифологического свойства — переживание страха, которое проявляется как внутри мифологического текста, так и вне его, в реакциях слушателей. «Совместное переживание эмоции (страха) в процессе общения можно рассматривать как самостоятельную (если не основную) цель рассказывания былички» (Там же, 183). Т. В. Цивьян обращает внимание на то, что это переживание эстетично по своей природе: «...разве само по себе “ощущение присутствия” чего-то таинственного, потустороннего, принадлежащего к иному и для обыкновенного человека непостижимому миру не несет в себе глубокого эстетического заряда?» (Цивьян 2008а, II, 210). Впечатление от услышанного, которое слушатели готовы пережить вновь, очевидным образом относится к ряду художественных.

Переживание страха своих персонажей, в том числе слушателей, Гоголь проследивает детально (см. глава III) не только вслед за народным рассказом. Писатель не мог не испытать влияния готического романа, поэтика страшного занимала видное место и в русском романтизме. Сделав страшное своей основной эстетической категорией, романтики требовали эмоционального восприятия от читателя. Вот что в одной своей рецензии писал Н. И. Надеждин: «Подрать морозом по коже, взбить дыбом волосы на закружившейся голове, облить сердце смертельным холодом, одним словом — бросить тело и душу в лихорадку ... вот обыкновенный эффект, до которого добиваются настоящие наши поэты» (цит. по: Манн 1995, 104) точно так же, как народные рассказчики.

Л. Н. Виноградова отмечает и терапевтическую функцию быличек — «Кроме того, былички выполняют роль «страшилок»: с одной стороны, они пугают, с другой, необъяснимо притягивают к себе слушателей, вынуждая их пережить (а тем самым преодолеть) чувство страха перед чем-то неизвестным, помогают конкретизировать причину этого страха, — и в этом, как можно предположить, заключается особая терапевтическая функция подобных нарративов» (Виноградова 2006, 215).

Место и время. Гоголь воссоздает пространственно-временные параметры рассказывания: фиксирует его время, особые даты, обязательно

называет локус, в котором оно происходит. Беседы о страшном ведутся в домах, шинках, только торговцы из «Сорочинской ярмарки» беседуют о мифологическом на ярмарке. Левко в «Майской ночи» рассказывает Ганне об утопленнице на свидании, на фоне вечернего пейзажа. «Точка пространства оказывается условием — необходимым, но недостаточным для того, чтобы осуществилось действие определенного типа» (Адоньева 2004, 43). Возможно, что именно поэтому месту рассказыванию Гоголь не уделяет особого внимания.

Прежде всего время рассказывания определяет рассказ о сверхъестественном, которому в народной культуре отводятся вечер и ночь. О страшном вспоминают перед сном, во время вечерних посиделок, в ночном. Выбор времени должен усиливать реакцию слушателей, так как в ночное время, в сумерках активизируются связи между «тем» и «этим» миром, что добавляет рассказам эмоциональной напряженности. Среди дня, во время работы или в перерывах о мифологическом говорить не принято, точнее — не полагается. Герои Гоголя соблюдают это правило рассказывания. В первом предисловии сказано, что как только окончатся работы в поле, начинаются вечерницы. Объясняя, что это такое, Рудый Панько указывает на преимущество вечерниц перед балами, с которыми они, по его мнению, сходны. На вечерницах работают, поют, танцуют и рассказывают о страшном. Таким образом, уже в первом предисловии задано мифологически отмеченное время воспроизведения рассказов о сверхъестественном.

О вечернем или ночном времени таких рассказов говорится в «Сорочинской ярмарке». Вот как кум отвечает на просьбу Черевика рассказать про красную свитку: «... оно бы не годилось рассказывать на ночь» (1, 24). Правильное время беседы отмечено в «Вие». Дворня собирается на кухне, чем-то похожей на клуб: «За ужином болтовня овладевала самими неговорливыми языками. Тут обыкновенно говорилось обо всем, и о том, кто пошел себе новые шаровары, и что находится внутри земли, и кто видел волка» (2, 168). Когда беседа закончилась, на дворе была «совершенная ночь». Полковник Глечик в повести «Гетьман» рассказывает Лапчинскому страшную историю темной ночью. Связанность мифологического времени с рассказом о сверхъестественном переносится и на рассказчика. В первом предисловии Рудый Панько упоминает одного мастера рассказывать страшные истории — «нечего бы к ночи и вспоминать о нем» (1, 6).

Также есть значимые календарные даты, когда рассказывают о сверхъестественном. Это религиозные праздники, во время которых активизируются иномирные существа. Следовательно, такие рассказы бывают ритуально обусловлены. Гоголь упоминает об обычае беседовать о страшном накануне праздников: «Бывало соберутся <...> добрые люди в гости, в пасичникову лачужку, усядутся за стол, — и тогда прошу только слушать» (1, 4).

Таким образом, гоголевские персонажи ведут беседы о страшном в мифологически отмеченное время как календарное, так и время суток – с наступлением темноты, в предпраздничные вечера. Иногда подобное правило не соблюдается: два торговца беседуют о черте днем, его присутствием они пытаются объяснить, почему у них не ладится торговля. Значит, отнюдь не всегда мифологические рассказы приурочены к определенному времени. Их вспоминают и в светлое время дня.

Присутствуют в повестях и рассказы не-мифологические, их можно назвать рассказами-связками, они принадлежат как основным героям, так и фоновым. Эти рассказы необходимы для того, чтобы ввести персонажей в курс событий, выявить их реакции и дать событиям соответствующие мотивировки. Например, после возвращения Петра Пидорка рассказывает ему, что цыгане украли Ивася. Народ, толпящийся на улице, слушает, как один хлопец рассказывает, как кум обнаружил в кармане вместо тавлинки кусок чертовой свитки. Свояченица в «Майской ночи», всхлипывая, сообщает, как она очутилась в повалившейся хате.

Слухи

Существует еще один вариант распространения и восприятия мифологического наравне с рассказами о страшном. Это слухи, которые, как и рассказы, Гоголь воспроизводит в повестях. Слухами обрастают как реальные события, так и непонятные, сверхъестественные, о которых обычно говорится со значительной долей неопределенности. При этом объекту слухов не дается исчерпывающей характеристики. Обычно информация, передаваемая в слухах, подвергается мифологизации, они и сами несут информацию мифологического свойства.

В повестях Гоголя полно слухов, бытовых и мифологических. Писатель часто упоминает слухи, выписывает сценки их передачи и трансформации. Напомним, что он и сам с удовольствием пересказывал самые невероятные слухи, например, о танцующих стульях в доме на Конюшенной улице, затем вошедшие в повесть «Нос». Это пример одного из петербургских слухов, о которых пишет Ю. М. Лотман в связи с мифологизацией образа Петербурга. «Если не отождествлять историю города с официально-ведомственной историей, <...> а воспринимать ее в связи с жизнью массы населения, то сразу бросается в глаза огромная роль слухов, устных рассказов о необычайных происшествиях, специфическом городском фольклоре, играющем исключительную роль в жизни “северной Пальмиры” с самого ее основания» (Лотман 1994а, 283). Слухи, по словам Ю. М. Лотмана, особенно страшные, фантастические истории наполняли и петербургские салоны. «“Петербургская мифология” Гоголя и Достоевского опиралась на традицию устной петербургской литературы, канонизировала ее и, наравне с устной же традицией анекдота, вводила в мир на-

родной словесности» (Там же, 286). Ю. В. Манн первым обратил внимание на функцию слухов в повестях Гоголя и проследил, как с их помощью писатель достраивает семантическое поле своих произведений. Неоднозначность, недосказанность слухов разрешает ему «окутать» тайной многие события, добиться неопределенности характеристики отдельных персонажей: «... повествование о фантастическом часто переводится в форму слухов и предположений» (Манн 2007а, 57). Их содержание бывает неясным, неотчетливым, путанным.

Для формирования слухов необходим толчок, даваемый общей жизненной, зачастую стрессовой ситуацией. «Rumours (слухи. — Л. С.) возникают спонтанно при массовом обнаружении интересного, опасного или невероятного явления. Они распространяются там, где имеются скопления людей, готовых слушать» (Бенеш 2002, 238). Это важное замечание исследователя — для слухов нужна не только почва, но и среда.

В слухах на первый план выходит некий персонаж, исторический или вымышленный, какое-либо событие. Слухи «не дорастают» до оформленного сюжета и обходятся его обрывками, частностями. Оставляя объект неизменным, они легко варьируются. Строятся слухи на основе клише и в любые исторические эпохи подчиняются фольклорной традиции, создающей активный фон для восприятия информации и определяющей принципы взаимодействия говорящего и слушающего. Если они находятся на единых позициях, то слухи движутся далее, захватывая многие слои общества. В малых сообществах закрытого типа они распространяются стремительно и становятся достоянием решительно всех, так как быстро разносятся и усваиваются обществом. При передаче слухи набирают массу подробностей, обрастают множеством дополнительных смысловых коннотаций; основная информация окружается эмоциональным восприятием и пронизывается им.

Б. Бенеш полагает, что распространение слухов сопровождается выражением неуверенности и опасений, а также личными соображениями по поводу сообщения. Они не передаются в безотносительной манере, не выглядят как сухая информация, им придается эстетическая форма, порой театрализованная. Слухи подтверждают мифологическое событие, создают ту семантическую ауру, в которой оформляется и функционирует мифологический рассказ.

В повестях Гоголь все виды слухов называет толками, вестями, речами. Распространяются они в открытом пространстве — на улицах: «... лепетала толстая ткачиха, стоя в куче диканьских баб посередине улицы» (1, 134); «Трескотня и разноголосица, прерываемые взвизгиваньем и бранью, раздавались по мирным закоулкам села Мандрык» (1, 253); на ярмарках: «На ярмарке случилось странное происшествие: все наполнилось слухом, что где-то между товаром показалась красная свитка» (1, 22). Передают-

ся слухи в шинках, на мельницах, в винокурнях. В повестях отмечается время, когда это происходит — в основном «в таинственные часы сумерек», «когда улица уходит в глушь и одинокий фонарь отливает потухающий свет свой на палевые стены уснувшего города» (1, 253). Конечно, и в течение дня разносятся слухи о самых разных вещах.

В «Сорочинской ярмарке» слухи определяют мифологическое содержание повести, с них начинается история о красной свитке: «Слышал ли ты, что поговаривают в народе?» (1, 16). Участник диалога кратко сообщает сведения о неудачно выбранном месте для ярмарки, упоминая, что если где замешалась чертовщина, то не ожидай проку. Затем по всему табору разносятся страшные толки, подкрепляемые невероятными происшествиями: одной старухе привиделся сатана, который будто искал что-то между возами, беспрестанно наклоняясь. Напор молвы растет, ко всем страхам присоединяются «еще увеличенные вести о чуде, виденном волостным писарем в развалившемся сарае» (1, 23). Так вырастает мощная основа для беседы, во время которой кум рассказывает о черте и его красной свитке.

Если в «Сорочинской ярмарке» слухи предвещают основные события и касаются мифологического персонажа и вещи, ему принадлежащей, то в «Вечере накануне Ивана Купала» они подытоживают события и нацелены на реакцию человека, пережившего встречу с таким персонажем: «Откуда, как не от искусителя люда православного, пришло к нему богатство? Где ему было взять такую кучу золота? Отчего, вдруг, в тот самый день, когда разбогател он, Басаврюк пропал, как в воду?» (1, 47). Здесь слухи выступают в функции комментария. В журнальной редакции этой повести сказано: после смерти Петра «... такой подняли шум, толкуя каждый по-своему, что собаки со всего околodka начали лаять» (Гоголь 2001, 277). Из этого высказывания неясно, как толковали смерть Петра, о слухах говорится неопределенно, только как о реакции на некоторые события. В «Ночи перед Рождеством» о том, что Солоха ведьма, «... кое-где начали поговаривать старухи, особливо когда выпивали где-нибудь на веселой сходке лишнее» (1, 107).

Могут слухи соединять отдельные отрезки сюжета. В повести «Вий» после того, как Хома Брут вернулся в Киев, «...распространились везде слухи о том, что дочь одного из богатейших сотников <...> возвратилась в один день с прогулки вся избитая, едва имевшая силы добреть до отцовского дома, находится при смерти» (2, 157). Также начали говорить, что читать над покойницей вызовут семинариста Хому Брута. Слухи в этой повести определяют развитие мифологической линии сюжета, они и заключают ее — до Киева доходят толки о смерти Хома. В «Страшной мести» разносятся слухи о колдуне, и все говорят о нем разное. Данило готов «разметать» «... чертовское гнездо, если только пронесется слух, что у него

какой-нибудь притон» (1, 143). Катерина рассказывает Даниле о колдуне, передавая слухи: «Говорят, что он родился таким страшным <...>. Слушай, пан Данило, как страшно говорят ...» (Там же). Опираясь на слухи, герои характеризуют «чужого». В «Ночи перед Рождеством» Вакула перед тем, как придти к Пацюку, размышляет о нем, опираясь на слухи: «Он, говорят, знает всех чертей и все сделает, что захочет» (1, 117). Вступая с ним в разговор, кузнец, с его точки зрения, делает необходимую ссылку: «Ты, говорят, не во гневе будь сказано ... <...>, приходишься немного сродни чорту» (1, 118).

Распространяются в повестях бытовые слухи. Например, прошел слух, что какой-то лях повадился к Коржу, что толкает Петра на контакт с Басаврюком. Толки о том, что свояченица в «Майской ночи» вовсе не приходится родственницей головы, не переводятся в сюжетный план. Они характеризуют отношения двух персонажей, не значимых для основного сюжетного конфликта. В повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» «... в непродолжительном времени об Иване Федоровиче везде пошли речи, как о великом хозяине» (1, 191). Так утверждается высокая оценка вернувшегося на родину персонажа. В «Двух главах малороссийской повести “Страшный кабан”» также распространяются слухи о приезде: «В шинке, по улицам, на мельнице, в винокурне только и речей было, что про приезжего учителя. <...> Поговаривали, что звания учителя для него мало» (1, 252). Они наделали гораздо больше шума, чем слухи «о прибавке рекрут». Слухи касаются не только отдельных личностей, они носят и “государственный” характер. В «Страшной мести» Данило слышал, что ляхи уже готовы к наступлению. Во вражеском стане ходят слухи о его заднепровском хуторе и красавице жене. В повести «Гетьман» «... кто-то пронес слух, что все шляхетство собирается к нам на Сулу в гости» (1, 298).

То, как формируются слухи, Гоголь прослеживает в одном эпизоде «Ночи перед Рождеством». После отчаянных слов Вакулы о том, что не видать ему больше Оксаны и не гулять с парубками, начинаются толки о его смерти: «“Пропадшая душа!” набожно пробормотала проходящая мимо старуха: “... пойти рассказать, как кузнец повесился!”» (1, 117). Эта весть тут же облетела все село. Бабы, правда, уверяют, что Вакула утонул: «Утонул! ей-богу, утонул! <...> Что ж, разве я лгунья какая? <...> разве я сглазила кого, кто ко мне не имеет веры?» (1, 134). Появляются ссылки на свидетеля самоубийства Вакулы, старая Переперчиха своими глазами видела, как он повесился. Голова поверил бабам: «Так кузнец утонул! Боже ты мой, а какой важный живописец был! какие ножи крепкие, серпы, плуги умел выковывать!» (1, 135). Но тут же вспоминает, что собиравшись подковать рябую кобылу. Молва о самоубийстве Вакулы — пример того, как варьируются слухи. В этом они сходны с мифологическими рассказами.

Гоголь поручает распространение слухов мало значимым фоновым персонажам — это бабы, «глупый народ», старые люди, «политики в серых кобеньках». Некоторых из них он характеризует достаточно конкретно, как в «Сорочинской ярмарке» двух торговцев или баб, судачащих о смерти Вакулы в «Ночи перед Рождеством». Другие остаются незамеченными. Возможно, что носители слухов никак не называются, тогда используются неопределенно-личные формы, формы третьего лица множественного числа: «Пошли, пошли и зашумели, как море в непогоду, толки и речи между народом <...>. И везде, по всему широкому подворью есаула, стали собираться в кучки и слушать истории про чудного колдуна» (1, 141). Иногда просто говорится, что люди о чем-то поговаривают: «Теперь говорят, одного только левого рукава недостает ему» (1, 26). Эта ссыла на слухи включена в рассказ кума. Они анонимны, как и рассказы о страшном. В одном частном письме Гоголь заметил, что история сплетается сама собою, «без ведома всех. Настоящего автора ее безумно и отыскивать, потому что его не отыщешь ... Не обвиняйте никого ... Помните, что все на свете обман, все кажется нам не тем, что есть на самом деле...» (цит. по: Межковский 2008, 212).

Тесную связь слухов с мифологическим рассказом можно продемонстрировать на примере рассказа Левко в «Майской ночи». Он не чуждается слухов и, несмотря на свои сомнения, рассказывая, ссылается на старух, которые выдумывают, что будто бы утопленницы выходят по ночам в панский сад: «Мало ли чего не расскажут бабы и народ глупый» (1, 55), «Вот, моя Галю, как рассказывают старые люди!...» (1, 57). Левко сомневается в истинности слухов: «Вот как мало нужно полагаться на людские толки», — говорит он, увидев прекрасный старинный дом, сквозь чистые окна которого просвечивает позолота (1, 74). Сомнения относительно правдивости слухов выражает не только Левко, но и козаки в «Ночи перед Рождеством»: «И оттого все именитые козаки махали руками, когда слышали такие речи. «Брешут, сучи бабы!» бывал обыкновенный ответ их» (1, 107). Слухи не содержат в себе окончательного утверждения, благодаря им мифологическое остается в своих границах и не соприкасается с реальностью, что происходит в рассказах о сверхъестественном.

То, что Гоголь обратил внимание на молву, слухи, толки, значимо для словесных портретов персонажей, для формирования сюжетного пространства его повестей. Они укрепляют позиции мифологического текста, создают для него реальную речевую среду. Кроме того, слухи поддерживают модальность повестей, заложенную в мифологическом рассказе. Также они создают неопределенность, которую всегда отмечает писатель, усиливают таинственность всего происходящего. Она для Гоголя порой бывает важнее раскрытия тайны. Эти свойства слухов — таинственность и неопределенность — позволяют взглянуть на них сквозь призму романтической поэтики.

Кроме того, слухи поддерживают смысловое единство как всех повестей, так и каждой в отдельности. Гоголь и в дальнейшем активно их использовал («Нос», «Портрет»). Слухи, сплетни, небылицы пронизывают «Мертвые души» и «за автора домысливают истину о Чичикове и о высшем его назначении, сопряженном с покупкой мертвых душ» (Герц 1975, 420). Сам Гоголь писал о вихре сплетен, охватившем город в черновых заметках к «Мертвым душам». Заметим, что от слухов не ожидают особой достоверности, им доверяют меньше, чем рассказам. По словам Ю. В. Манна, достоверность сообщаемого смягчается формой слухов.

Рассказчик

Воспроизводя речевые жанры, Гоголь никогда не теряет из виду говорящего и слушающего, так он полностью выстраивает коммуникативную ситуацию. Обратимся сначала к рассказчику и сравним его позиции с позициями рассказчика в народной культуре.

Н. И. Толстой называет его свидетелем, который «зачастую оказывается пассивным наблюдателем происходящего, описывающим внешность мифологического персонажа, обстоятельства его появления, его действия» (Толстой 1995а, 278). Поэтому повествование в быличке имеет характер свидетельского показания. Так, по наблюдениям Т. В. Цивьян, вступает в действие совершенно самостоятельная оппозиция очевидность/неочевидность. Ее значение, в первую очередь, сводится к способам получения знания, но не его истинности. Рассказчик может вести повествование, опираясь на самостоятельный опыт или на опыт других, т.е. занимать «позицию внутри или вне текста» (Цивьян 2008а, II, 209). У Гоголя ни один рассказчик не выступает свидетелем, т.е. очевидцем, он всегда ссылается на других. Исключение составляет Фома Григорьевич, о чем мы скажем ниже.

Л. Н. Виноградова указывает на то, что рассказчик может быть главным героем былички: он комментирует происходящее с точки зрения нормативных предписаний, осуждает их неисполнение, поучает и объясняет суть запретов и правил (Виноградова 2006, 229). В гоголевских повестях этого не происходит. Писатель не раз подчеркивает, что рассказчик создает историю не о себе, что соответствует статусу говорящего в народной культуре, где он «не автор текста и не субъект дискурса. Он автор данного речевого события» (Адоньева 2004, 56). Этим гоголевский рассказчик отличается от того, которому автор условно «отдает» произведение, и повествует, скрываясь под чужим именем.

Тот, кто рассказывает мифологические рассказы, определяет тон всего повествования, которое он ведет со своей точки зрения, таким способом организуя текст. Эта точка зрения отнюдь не личная, она принадлежит всему социуму, разделяющему веру в двоemiрие, в пришельцев из

потустороннего мира, в их смертельную опасность для человека. Следуя концепции повествовательного слова А. П. Чудакова, можно сказать, что повествование гоголевского рассказчика объективно и безотносительно (Чудаков 1971, 10–11).

Рассказчик присутствует в рамочных конструкциях цикла, Рудый Панько, например. Появляются рассказчики по ходу действия, как это происходит в «Вие». Довольно редко они принимают участие в развитии сюжета, в который введены их повествования. Тогда они принадлежат к группе главных или второстепенных персонажей, которые на время могут выступать в функции рассказчика, т.е. нарушать границы своего пространства и изменять предписанные им позиции. Винокур в «Майской ночи» пересказывает историю, случившуюся с его тещей. Левко повествует о том, что слышал, но затем проникает в то пространство, о котором сам ведет речь. Кум в «Сорочинской ярмарке» сначала выступает носителем мифологической информации, а затем попадает в мифологическую ситуацию. Возможно и обратное — персонаж появляется только для того, чтобы не что рассказать, и остается за границами сюжета.

Во всех случаях рассказчик — это посредник между слушателем (читателем) и текстом, находящийся на его границах. Особое положение занимает Фома Григорьевич, пересказывающий истории деда: «Одну из таких чудных историй перескажу теперь вам», «Так вы хотите, чтобы я вам еще рассказал про деда?» (1, 38, 80). Одновременно он вспоминает свое детство, когда был свидетелем начала и конца истории с пропавшей грамотой. Мифологический пласт событий, происходивших с дедом, от него был скрыт.

Рассказчик — отнюдь не условная фигура. Ему, как кажется, уделяется столько же внимания, сколько и некоторым персонажам, участвующим в действии. Так один из участников коммуникативной ситуации приобретает зримость, а сама эта ситуация — полноту. В народных мифологических рассказах рассказчик редко получает характеристику, обычно лишь в тех случаях, когда принимает участие в действии. В гоголевских повестях рассказчик, напротив, ею наделен, притом необязательно в связи с искусством рассказывать. Гоголь делает все, чтобы его «обреальнить», наделяет рядом черт, безотносительных к его основной функции, что сближает его с другими персонажами, но не вводит в действие и даже отвлекает от него. Подобного рода «отвлечения» делаются и по многим другим поводам, в чем состоит принципиальная установка писателя.

Главный из рассказчиков — это пасечник Рудый Панько, чьим именем Гоголь подписал «Вечера». Он же собиратель рассказов, некоторые из которых поместил в книжке, а другие отбросил. Он и составитель собрания повестей, например, страшные истории своего знакомого он намеревается издать только во второй книжке «Вечеров», куда хочет поместить и свою

сказку, но для нее уже нет места. Чтобы выделить фигуру того, кого он назвал замечательным рассказчиком, Гоголь дает ему право создать свой автопортрет. Он дает слово и другим рассказчикам, каждый из них может сам говорить о себе, давать самоопределения (Адоньева 2004, 46). Их представляют и другие персонажи. Из этих высказываний — о себе и о «другом» — складываются настоящие портреты.

Рудый Панько представляется хуторянином, высовывающим нос свой из захолустья в большой свет, описывает свою внешность: «И волосы, кажется, у меня теперь более седые, чем рыжие» (1, 4). Из его слов возникает образ гостеприимного хозяина. Пасечник рассказывает, как праздновал свои именины, какие гости к нему приезжали. Хлебосольный хозяин не одинок, он человек женатый, есть у него старуха, великая мастерица солить яблоки и печь кныши. В одной строке Гоголь сумел сказать не только о сроке их совместной жизни, но и об их тесной связанности — даже дату рождения Рудого Панька супруги не помнят вдвоем: «Который же точно мне год, этого ни я, ни старуха моя вам не скажем» (1, 91). Эта радушная пара как бы предвосхищает будущее появление Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны. Она пока существует в микросюжете, «запрятанном» в выступление пасечника.

Все, что говорит о себе Рудый Панько, не имеет никакого отношения к нему как рассказчику — для искусства рассказывать совершенно неважно, рыжий он или седой, гостеприимен он или нет. Для Гоголя, видимо, было необходимо создать как можно более полный его портрет и показать читателю, в том числе для того, чтобы тот представил среду, в которой рассказываются истории, переложенные в повести, увидел простеца, владеющего словом. Так подробно Гоголь описывает всех своих персонажей, даже малозначимых, о которых потом и не вспоминает. Только получив развернутую характеристику, они исчезают. Рудый Панько также присутствует лишь в предисловиях, где ведет повествование от первого лица. Ни в одной повести он не появляется как действователь или как рассказчик, непосредственно предваряющий повествование. Только в раме повести «Вечер накануне Ивана Купала» пасечник вступает в беседу с дьяком диканьской церкви Фомой Григорьевичем, тут же отдавая ему слово.

Этого дьяка Рудый Панько именуется самым лучшим рассказчиком: «Что за истории умел он отпускать! Две из них найдете в этой книжке» (1, 4). Как и Рудый Панько, Фома Григорьевич не входит в число персонажей (если не считать того, что, пересказывая историю деда, он появляется на страницах повести в юном возрасте), но Гоголь — через слово Рудого Панька — тщательно описывает его костюм и манеры, не вводя при этом в действие. Избыточность этой информации налицо, она не способствует прояснению образа рассказчика, он остается невидимым. Код одежды, как и код еды, Гоголь использует не потому, что через мотивы изобилия или до-

статка представляет своих персонажей, а потому что ищет косвенного к ним подхода, который для него принципиален. В результате они будто теряются в нагромождении деталей. Фома Григорьевич все-таки выглядывает из вороха мелочей — представляется человеком, вызывающим к себе почтение, даже когда нюхает обыкновенный табак; хоть он и незнатный господин, а «... в лице какая-то важность сияет» (I, 93). Однажды, как уже было сказано, Фома Григорьевич вступает в разговор с пасечником. Следовательно, недолгое время читатель видит рассказчика в «реальной» ситуации. В остальном, несмотря на то, что его образ обрастает подробностями, он остается в стороне от своих историй с их героями. Его описание, достаточно подробное, никак не влияет на развитие сюжетов, и он сам, как и Рудый Панько, остается за пределами повестей.

Фома Григорьевич представляет еще одного рассказчика — своего деда. Раму «Вечера накануне Ивана Купала», в которой чередуются рассказы, можно назвать двухступенчатой: сначала появляется Фома Григорьевич, о котором рассказывает Рудый Панько, затем дед — о нем говорит Фома Григорьевич. Он считает своего деда великим рассказчиком, который «... умел чудно рассказывать. Бывало, поведет речь — целый день не подвинулся бы с места, и все бы слушал» (I, 37). Его внешняя характеристика реализуется только в сюжете и практически остается невостребованной. Дьяк вспоминает деда в кругу семьи.

Прежняя и новая образованность. Рудый Панько, Фома Григорьевич, его дед — эта основная группа рассказчиков, носителей не только подлинного устного слова, но и подлинной образованности. Они не владеют современным знанием, так как образованы по-старому. По мнению Рудого Панька, истинный рассказчик должен быть человеком прежнего образца, обученным не по-теперешнему и не черпающим знания из курса современных наук. В «Вечере накануне Ивана Купала» сказано, что нынешние грамотеи выступают по судам и знают лишь гражданскую грамоту, но если им дать в руки простой Часослов, «... не разобрали бы ни аза в нем» (I, 38). В раме «Пропавшей грамоты» дан образ по-настоящему грамотного, образованного человека, каким был знаменитый рассказчик, дед Фомы Григорьевича: «Покойный дед, надобно вам сказать, был не из простых в свое время козаков. Знал и твердо-он-то и словотитлу поставить. В праздник отхватает апостола, бывало, так что теперь и попович иной спрячется» (I, 80–81). За грамотность его так уважали односельчане, что кланялись ему «мало не в пояс». Сам Фома Григорьевич не отстает от деда по части рассказов и служит дьяком в диканьской церкви: «В церкви, когда запоет на крылосе — умиление невообразимое! Растаял бы, казалось, весь!..» (I, 93). Он не особенно хвалится умением читать печатные книжки: «Я, так как грамоту кое-как разумею...» (I, 36).

Так у Гоголя проступает противопоставление культуры современной культуре традиционной, сохранявшей обучение церковнославянскому языку, считавшееся обязательной нормой. Грамотность такого рода давала возможность не только читать Часослов и Псалтырь, но и «отхватить апостола». С точки зрения образованного общества того времени, «церковнославянская грамотность рассматривалась как элемент полуязыческого народного быта, не включалась в сферу культуры и не замечалась как самостоятельное явление» (Кравецкий 1999, 229). Так в повестях развивается противопоставление прежней и новой образованности, и лишь прежняя оценивается положительно.

Удивительным образом владение словом народного рассказа сочетается с образованностью старого типа. Образованные по-новому не могут правильно связать двух слов. В «Вечерах на хуторе близ Диканьки», противопоставляя старое новому, Гоголь наделил настоящих рассказчиков знанием церковнославянской грамотности. Два круга культуры — народной традиционной и церковной — оказываются у него неразрывно связанными и никак не противоречащими один другому, но дополняющими друг друга. Образованные люди нового образца не только не знают церковной грамоты (зато читают гражданскую), но и не способны вести рассказ. Вдобавок они ничему не верят и смеются даже над ведьмами: «... раз как-то заикнулся про ведьм — что ж? нашелся сорви-голова, ведьмам не верит!» (1, 38). Такие «иноверцы» зря не принимают всерьез рассказы деда Фомы Григорьевича: «Но приснишь им, не хочется даже говорить, что такое, нечего и толковать об них» (Там же). Такой страшной угрозой заканчивает рассказчик повествование о новых временах, приметы которых он видит в незнании истинной грамоты и неспособности воспринимать мир таким, каков он есть, в том числе населенным мифологическими существами.

Заметим, что бестолковое восприятие старого и нового происходит в речах Ивана Ивановича, персонажа повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка». Он силится их противопоставить и путается, говоря, что «... в старину были разумные люди, — куда против теперешних, — и о том, как все, чем далее умнеет и доходит к выдумыванию мудрейших вещей» (1, 198). Новое, следовательно, никак не противопоставляется старому: раньше люди были умнее, теперь же они постигли «мудрейшие вещи».

«Старый дед». Рассказчики отдаляются от собственных повествований, им окончательно не принадлежащих, одновременно позиции этих повествований утверждаются — они уже существовали до них и теперь передаются со ссылками на других рассказчиков, обязательно представителей предшествующих поколений. Ими бывают дед рассказчика («Вечер накануне Ивана Купала», «Пропавшая грамота»), теща («Майская ночь», «Гетьман»), мать (журнальная редакция «Вечера накануне Ивана Купа-

ла»). Так рассказы приобретают ориентацию по вертикали, они никогда не относятся к настоящему времени, в котором протекает жизнь самих рассказчиков.

Обратим внимание на то, что отсылка к предыдущим поколениям типична для романтической литературы. «В качестве рассказчиков у Скотта, как правило, фигурируют персонажи давно ушедших времен, среди них находится и «дед», передающий внукам великие события отечественной истории» (Страно 2003, 298). Обычно рассказчик уже старик, как Рудый Панько, который не случайно говорит о своем возрасте: «... на старости лет тешится ребяческими игрушками <...>. Вы, любезные читатели, верно, думаете, что я прикидываюсь только стариком» (1, 91). Доказательством искренности его слов служит простодушное упоминание о том, что жевать теперь он может только что-нибудь мягкое: «... а твердое — то ни за что не откушу» (Там же). Дед Фомы Григорьевича также очень стар: «... а мы все, дети, собравшись в кучку, слушали деда, не слезавшего от старости, более пяти лет, с своей печки» (I, 37). В черновой редакции говорится, что дед уже десять лет лежит на печке.

Сам Фома Григорьевич тоже не молод, судя по тому, что без очков уже не читает. В «Заколдованном месте» он жалуется на «проклятую старость», из-за которой не может делать в танцах никаких «выкрутасов», и только спотыкается. Полковник Глечик видится Лапчинскому пожилым поселянником («Гетьман»). А. Синявский справедливо обратил внимание на возраст гоголевских рассказчиков. По его мнению, писатель «в помощь себе подключает нередко второго рассказчика, желательно старика, знающего о чем рассказать и осмеливающегося это делать замедленно, не спеша, с неуместными оснащениями и отклонениями от сути рассказа» (Терц 1975, 325).

Рассказчики о мифологическом высоко ценят прошлое, говорят только о нем и никогда не касаются «текущего момента». В подтверждение давности своих рассказов они ссылаются на то, что слышали в детстве, как Фома Григорьевич в двух повестях. В черновой редакции «Страшной мести» рассказчик говорит, что историю о синем колдуне слышал, когда ему было тринадцать лет: «... но мне все чудится, что с того времени спало с сердца моего немного веселья» (Гоголь 2001, 442). Все они из глубин времени извлекают свои рассказы. Чрезвычайно значимыми оказываются слова Фомы Григорьевича из рамочной конструкции «Пропавшей грамоты»: «Эх, старина, старина! Что за радость, что за разгулье падет на сердце, когда услышишь про то, что давно-давно, и года ему и месяца нет, делось на свете!» (I, 80). Рассказы деда особенно дороги ему, потому что он вспоминал о том, что бывало в прежние времена. Друзья деда также беседовали о старине: «Иной раз, бывало, случится встреча с старыми знакомыми (деда всякий уже знал), можете посудить сами, что бывает, когда соберется старье. Тара, тара, тогда-то, да тогда-то, такое-то да такое-то

было ... Ну, и разольются, вспомнят, бог знает, когдашнее» (I, 207). Сам Фома Григорьевич, опираясь на авторитет деда, оказывается в ряду своих предков, продолжает его, а значит, и давно сложившиеся традиции рассказывания: «А как еще впутается какой-нибудь родич, дед или прадед, — ну, тогда и рукой махни: чтоб мне поперхнулось за акафистом великомученице Варваре, если не чудится, что вот-вот сам все это делаешь, как будто залез в прадедовскую душу, или прадедовская душа шалит в тебе ...» (I, 80).

Так антитеза прошлое / настоящее определяет ценность рассказов, что подчеркивается возрастом рассказчиков, они непременно старики. Все они говорят о прошлом, о том, что было когда-то, хотя на самом деле содержание рассказов вневременно — в каждом из них речь идет о мифологическом.

Есть в повестях рассказчики другого рода. В отличие от основной группы, некоторые персонажи — как мы уже говорили — ненадолго становятся рассказчиками, выходя за пределы сюжета. В рассказ деда в повести «Вечер накануне Ивана Купала» введены рассказы дополнительного характера, принадлежащие тетке деда. Она характеризуется как прекрасный рассказчик: «Тетка моего деда, бывало, расскажет — люли только!» (I, 46). Всеми силами она старается наделить Петра Безродного родней и выступает очевидцем некоторых его поступков, о которых потом рассказывает — с ее слов мы узнаем, как происходила его встреча с Басаврюком. Присутствует тетка и в финале повести — при ней в бараньей голове козак узнают Басаврюка. Именно ее особенно не взлюбил Басаврюк за то, что она оставила прежний шинок на Опошнянской дороге. Тетка оказывается тем персонажем, который ощущает присутствие нечистой силы — она долго еще жалуется на то, что «... кто-то, как только вечер, стучит в крышу и царапается по стене» (I, 50). Кроме того, она сама переживает некоторые события, на одной свадьбе, например, с ней случилась «забавная история». Таким образом, это и второстепенный персонаж, и рассказчик, которого можно назвать вспомогательным, активно поддерживающим рассказ деда Фомы Григорьевича.

К концу этой повести появляется еще один рассказчик, приезжий козак, побывавший в Киеве, где видел Пидорку, ставшую монахиней. Его функция состоит лишь в передаче этой информации. Таким образом, вводные рассказы тетки подтверждают подлинность событий, описываемых в рассказе деда, — не только дед, но и тетка знала главных персонажей повести. Второй вводный рассказ — это заключительная часть сюжета, переведенная в слово рассказчика. Он здесь лишь назван, рассказ его передается косвенно.

Тетка и козак — мало значимые персонажи, но возможно, что рассказчиками становятся персонажи главные, как Левко в «Майской ночи» —

именно ему принадлежит рассказ об утопленнице, который затем из вербального ряда переводится в акциональный, соответственно, перемещаясь в мифологический план сюжета. Также утопленница, вторя рассказу Левко, повествует о жизни в доме отца и о своем «подводном» существовании. Ее рассказ в основном состоит из эмоциональных восклицаний, и его основная линия совпадает с линией рассказа Левко, он способствует разрешению конфликта мифологического плана. Отнюдь не провисает в повести рассказ о покойной теще винокура, не имеющий сходений ни с сюжетом повести, ни с рассказом Левко. Он не содержит никаких аллюзий, кроме одной — этот вводный рассказ намечает очертания «того» мира, намекает на возможность контактов живых и мертвых. В «Сорочинской ярмарке» такой рассказчик, как кум, участвует в действии и вместе с Черевиком переживает опасные минуты. Его позиции в тексте аналогичны позициям Левко из «Майской ночи». Только Левко, в отличие от кума, — главный персонаж повести, нарушающий границу между «тем» и «этим» миром. Рассказчик в повести «Гетьман» свое повествование поддерживает рассказом тещи, видевшей в лесу дьявола, и ссылается на слухи. В «Вие» выступают двое рассказчиков, соревнующихся между собой: «“Стой, я расскажу про пса Микиту”, сказал Дорош. “Я расскажу про Микиту”, отвечал табунщик; “потому что он был мой кум”. “Я расскажу про Микиту”, сказал Спирид» (2, 169-170). Слушатели выбирают Спирида, который не принимает участия в действии и появляется только для того, чтобы вступить в беседу о мифологическом.

Иногда в облике самих рассказчиков проступают мифологические черты. В «Пропавшей грамоте» присутствует рассказчик смешных историй, но особый — ведь он продал душу дьяволу. Глечик в повести «Гетьман» представляется слушателю каким-то неведомым существом. Если в первом случае рассказчик оказывает влияние на дальнейшую судьбу деда, то во втором аура, окружающая рассказчика, развеивается, и путники спокойно движутся далее.

Основные рассказчики о мифологическом выстраиваются в определенную последовательность. Рудый Панько, высящийся над всеми рассказчиками, вводит Фому Григорьевича, который, уступая место своему деду, становится комментатором его повествования. Дед подкрепляет свой рассказ рассказами тетки и козака. Рассказ кума предваряется сообщением торговца. Рассказчики разных рангов, главные и второстепенные, говорят о разном, но непременно страшном, они же создают множественность точек зрения: «... мир «Вечеров» не один; он двоится, троится, что отражено уже во множественности рассказчиков. Недостаточно индивидуализированные в смысле сказовой манеры (подобные требования к ним неисторичны и неуместны), они являются знаком самой множественности обликов, судеб, интересов» (Манн 1995, 326).

Некоторые рассказчики не затрагивают мифологических тем, как Степан Иванович Курочка из Гадяча, историю которого публикует Рудый Панько в повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка». Оценка рассказа Курочки или его способностей рассказывать отсутствует, но зато сказано, где он живет, как выглядит его дом в маленьком переулке; отмечены привычки, например, каждое утро на базаре покупать рыбу и зелень. Образ этого ускользающего из поля зрения читателя рассказчика, как всегда, состоит из избыточных деталей.

Рассказчик не плавно ведет рассказ, его герои из основного сюжета, насыщенного мифологическими значениями, не раз перемещаются в обыденное пространство. Фома Григорьевич повествует о том, как дед вернулся домой после первой неудачной попытки добыть клад, как он дразнит младшего внука и угощает детей дыней. «Теперь таких дынь я нигде не видывал», — вздыхает Фома Григорьевич, отвлекаясь от повествования (1, 210). Передавая дедовы речи, он фиксирует свое к ним отношение и вплетает в рассказы деда картинки своего детства. Рассказчик как бы «изнутри», в вводных замечаниях характеризует своих героев, будто преднамеренно отвлекаясь от основной линии рассказа: «Нечего сказать, хитрая была бестия, дай Боже ему царствие небесное! Иной раз такую запоет песню, что губы станешь кусать» (1, 209). Ссылаясь на очевидцев, он восхищается красотой героини, будто забывая о том, что они разведены с ней во времени: «Эх, не доведи господь возглашать мне больше на крылосе алилюя, если бы вот тут же не расцеловал ее» (1, 40).

Таким образом, рассказчик не просто предоставляет слушателям свои истории. Он формирует их модальность, так как от его видения зависит реакция воспринимающих текст. Он сам высоко оценивает свое владение искусством слова. Напомним, как переживает Фома Григорьевич из-за того, что исказили устное слово его рассказа, он относится к нему как автор к своему произведению.

Пересказ

Рассказчики никогда не выступают от первого лица, они всегда рассказывают о ком-то и пересказывают события, случившиеся не с ними, т. е. рассказы других. «С позиций прагматики можно утверждать следующее: человек присваивает себе язык в виде стратегий речевого поведения, к числу которых принадлежат и модели фольклорной речи» (Адоньева 2004, 55). Рассказчики не бывают действителями, их основная функция — сообщать о случившемся с кем-то другим, повторять чужое слово. Так в действие вступает категория пересказывания, о которой пишет Т. В. Цивьян, характеризуя балканскую языковую модель мира и показывая, какие особые грамматические средства в балканских языках разработаны для этой категории (Цивьян 1990, 151–165).

Чрезвычайно важным представляется следующее положение автора, явно распространяющееся на категорию пересказывания в любом языке и в любой культуре. Т. В. Цивьян утверждает, что рассказчик «произносит чужой текст, ему не надо структурировать пространство текста — это уже задано. Но это “готовое пространство” — чужое, не принадлежащее говорящему, который находится вне его» (Там же, 143). Зато рассказчик в состоянии выбрать позицию внутри или вне пространства текста (Там же). О. Е. Фролова называет пересказ “передоверенной” речью, «когда рассказчик не является ни наблюдателем, ни персонажем, но тексты представляют собой своеобразные новеллы, пересказанные другим лицом» (Фролова 2007, 125).

Существуют различные значения пересказов — «цитирование в широком смысле, разная степень уверенности в сообщении, нейтральный пересказ, сомнение, недоверие, предположение, не-подтверждение, потенциальность, отрицательное отношение к сообщению, бессознательное совершение действия, неожиданность, удивление, ирония, насмешка, передразнивание» (Цивьян 1990, 152). Гоголевские рассказчики заняты цитированием, в основном они доверяют передаваемому ими сообщению, модальность рассказа они никогда не меняют. Они не выражают своего отношения к цитируемому материалу, не насмешничают и никого не передразнивают и главное — никогда не подвергают сомнению то, что пересказывают. Они непременно ссылаются на источник, что должно свидетельствовать о достоверности рассказываемого и отсутствии в нем вымысла.

В. А. Храковский, рассматривающий проблемы пересказывания в рамках категории эвиденциальности или засвидетельствованности, отмечает значимость сообщения «о способах, с помощью которых он получил передаваемую информацию» (Храковский 2005, 180). Гоголевские рассказчики говорят о том, как и от кого они узнали некую историю. Обычно этот кто-то — определенное и хорошо знакомое рассказчику лицо, от него они услышали некую историю, которую пересказывают своим слушателям. Исследователь этот способ называет косвенной эвиденциальностью, при котором «говорящий получает сообщаемую информацию опосредованным образом, через промежуточную инстанцию» (Там же, 181). Эта «промежуточная инстанция» у Гоголя — очевидец или участник событий, которых никогда не выступает рассказчик. Пожалуй, только дед в «Пропавшей грамоте» однажды «... собрал всех бывших тогда в шинке добрых людей, чумаков и просто заезжих, и рассказал, что так и так, такое-то приключилось горе» (1, 84). В остальном, рассказ всегда бывает пересказом с обязательным указанием на «первоисточник». Кстати, в указанном выше эпизоде рассказ не воспроизводится, о нем лишь говорится в косвенной форме. Обратим внимание на то, что слухи, как и рассказы, осно-

ываются не на наблюдениях, а на пересказах сообщений о некоторых событиях, совершенно не обязательно точных. В них обычно нет указаний на конкретный источник информации.

То, что Гоголь заставил своих рассказчиков заниматься пересказами, совершенно не случайно. Так в повестях воспроизводятся принципы порождения мифологических текстов: «... человек, выстраивающий свой собственный текст на заданную тему (в том числе и о каком-нибудь мифологическом персонаже), не порождает его полностью самостоятельно, с “нуля”, а как бы “считывает” его с существующего в коллективном сознании “образца”, по которому тексты такого типа строятся, опираясь на закрепленные в общественной традиции “сценарии” порождения данного типа текстов» (Левкиевская 2006, 163). Чрезвычайно важно и то, что о приключениях «перворассказчика» повествует следующий рассказчик — так намечается та самая последовательность текстов, которая существует в народной культуре. Рассказчики, кроме того, вводят в свои повествования рассказы «других» или ссылаются на них, в результате чего образуется тройной пересказ, как в случае с рассказами тетки деда, вставленными в его рассказ, который в свою очередь пересказывает Фома Григорьевич, т.е. «чужое» слово в его рассказе удваивается. В него вплетаются четко различаемые высказывания «других», непременно поименованных, что явно делит рассказ на отдельные сегменты.

Гоголевский рассказчик не только повторяет когда-то услышанное; пересказывая его, он пересказывает и самого себя, так как не однажды повествует об одном и том же. В «Пропавшей грамоте» дед отвез грамоту в столицу, «Там навиделся таких див, что стало ему надолго после того рассказывать» (I, 90). Рассказы его даются в косвенной форме: «... как повели его в палаты <...>. Как заглянул он в одну комнату <...>. Как велела ему насыпать целую шапку синицами, как ... — всего и вспомнить нельзя» (I, 90). Посещение дедом Петербурга не стало самостоятельным эпизодом, оно запечатлелось лишь в слове. Не только деду «надолго» хватило рассказов, Фома Григорьевич также повторял свои истории, но страшно не любил рассказывать одно и то же. Если его просили повторить рассказ, он соглашался, но обязательно «... что-нибудь да кинет новое, или переиначит так, что узнать нельзя» (I, 36). Значит, Фома Григорьевич обладает способностью варьировать устное слово; вариативность — это один из главных его признаков.

Не всем рассказчикам удается повторять свои рассказы. Голова в «Майской ночи» всегда находится на подступах к повествованию о том, что было еще «за покойницу царицу» (I, 67). Повествование это известно решительно всем, но голова вновь и вновь пытается рассказать о высшей точке своего жизненного успеха, которой он достиг однажды, восседая на козлах царской кареты. Всякий раз, пытаясь рассказать эту великолепную исто-

рию, голова никак не может выговорить дату, с которой начинается его заученное повествование. Он принципиально не в состоянии привлечь слушателя. Левко, получив от отца согласие на брак, слышит: «Сегодняшний случай припомнил мне то время, когда я <...>. Ну, теперь пойдет голова рассказывать, как вез царицу!» (1, 79).

Не все свои чудесные истории рассказчики повествуют столь охотно. Побывав в пекле и сыграв в дурака с нечистой силой, дед не откликается на просьбы рассказать, что с ним произошло: «... и если случалось, что кто-нибудь и напоминал об этом, то дед молчал, как будто не до него и дело шло, и великого стоило труда упросить его пересказать все, как было» (1, 90). Очевидно, что молчание деда вызвано его страхом перед опасным приключением. Также Хома Брут не решается рассказать о том, как прошла первая ночь в церкви, делал он это «... по какому-то безотчетному для него самого чувству, и на вопросы любопытных отвечал: “да, были всякие чудеса”» (2, 175). Во второй раз он лишь сумел выговорить: «“Много на свете всякой дряни водится. А страхи такие случаются – ну...”» <...>. Собравшийся вокруг него кружок потупил голову, услышав такие слова» (2, 177). Если в первый раз от Хома, кажется, не ждали рассказа, то во второй обитатели усадьбы сотника явно не случайно собрались в кружок. Хома же опять молчал. Только что пережив воздействие нечистой силы, он отказывается говорить о том, что с ним произошло.

Память. Чтобы от противного подтвердить подлинность рассказываемого и одновременно создать ощущение неопределенности от него, рассказчики ссылаются на слабую память и жалуются, что нечто забыли. Соответственно, такие заминки придают повествованиям “натуральность”.

В зачине повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» рассказчик так говорит о своей памяти: «Нужно сказать вам, что память у меня, невозможно сказать, что за дрянь: хоть говори, хоть не говори, всё одно. То же самое, что в решето воду лей» (1, 180). Поэтому он и попросил Степана Ивановича Курочку записать его рассказ в тетрадь, что не помогло дважды — напомним, что сначала жена рассказчика растаскала листки рассказа на пирожки; затем он хочет, чтобы Курочка вновь записал рассказ, но забывает к нему заехать, хотя и завязал на память узелок. «Нечего делать, пришлось печатать без конца» (1, 181). Ссылки на плохую память, как и «усложненное, перегруженное обозначение персонажей, <...> приблизительность пространственно-временных характеристик под предлогом давности происшествия», нагнетают неопределенность и понижают степень достоверности (Цивьян, 2008а, II, 216). Следует заметить, что у рассказчика не всегда случаются провалы в памяти, Фома Григорьевич, например, отчетливо помнит зимние вечера своего детства: «Как теперь

помню — покойная старуха, мать моя, была еще жива» (1, 37).

При этом именно этот рассказчик чаще других ссылается на свою забывчивость. Никак Фома Григорьевич не может вспомнить, в память какого святого была церковь в их селе: «В селе была церковь, чуть ли еще, как вспомню, не святого Пантелея» (1, 39). Он добивается такой точности, чтобы ввести в рассказ священника, отца Афанасия, готового наложить на Басаврюка церковное покаяние. Фома Григорьевич, действительно, забывает главное, когда подходит к концу повествования: «Что было далее, не вспомню» (1, 49). Затем, ссылаясь на рассказы других, он восстанавливает финал рассказа, замечая, что все-таки помнит нечто значимое для общего смысла истории: «... еще покойный отец мой и я запомню, как мимо развалившегося шинка <...> пройти нельзя было» (1, 51). Этот же рассказчик сокрушается по поводу того, что не помнит, сколько возов снарядил отец в Крым, два или три, хотя количество возов никак не связано с «заколдованным местом». Поездку отца он вспоминает только потому, что хочет воссоздать ситуацию того летнего дня, когда дед пустился в пляс прямо на дороге. Забыл он фамилию полкового писаря, отправившего деда с грамотой к царице: «Тогдашний полковой писарь, вот нелегкая его возьми, и прозвища его не вспомню *Вискряк не Вискряк, Мотузочка не Мотузочка, Голопуцек не Голопуцек* ... Знаю только, что как-то чудно начинается мудреное прозвище» (1, 81). Так ведется игра с именем, отвлекающая от конкретного сообщения.

Рудый Панько, который не помнит сколько ему лет, также старается вспомнить имя и фамилию одного из своих гостей, но не может: «... вот позабыл, право, имя и фамилию... Осип ... Осип ... Боже мой, его знает весь Миргород!» (1, 92). Это, правда, не мешает описать его привычные жесты и позы. Забытыми, как всегда, оказываются мало значимые детали, не существенные для повествования, но никак не канва событий. Изложив все, что хотел, пасечник в первом предисловии спохватывается — «Да, вот было и позабыл самое главное» (1, 6) — и рассказывает, как доехать до Диканьки. В повести «Гетьман» рассказчик сознается, что не может точно назвать главных персонажей своего рассказа: «Воевода ли он был, сотник ли какой, или просто пан, этого я не умею сказать <...>. Вот и вызвался один дьякон, как уже его звали и из какого приходу он был, ей-богу, добродию, не знаю» (1, 300). Этот же рассказчик не может точно указать место, где случились страшные события. Так создается впечатление естественности рассказа, который ведется отнюдь не заученно, не механически.

Слушатель/читатель

Рассказчик у Гоголя не одинок, он окружен слушателями, которые и сами могут становиться рассказчиками — в этом, как мы уже говорили, состоит основное правило, по которому строится беседа о страшном в на-

родной культуре. Слушатели в повестях не приобретают «зримости», как рассказчик, но зато мы их слышим. Они активно реагируют на рассказы, выражают мнение по поводу услышанного, обращаются к рассказчику, т.е. активно поддерживают стихию устности. Нельзя сказать, что в повестях они занимают положение, аналогичное тому, которое имеют слушатели народного рассказа. В паре рассказчик — слушатель игры между Я и Ты не происходит, но все-таки выявляется их нацеленность на диалог (Witoszowa 1989, 194). Ведущим в нем выступает рассказчик.

Он уважительно называет своих слушателей, как полковник Глечик в повести «Гетьман», который величает Лапчинского добродием, следит за его реакцией, замечая впечатление, которое производит его рассказ. Рудый Панько выказывает почтение к слушателям, замечая, что у него собираются люди не простого десятка, «... не какие-нибудь мужики хуторянские. Да, может быть, и повыше пасичника сделали бы честь своим посещением» (1, 4). Постоянные обращения к слушателям ориентируют рассказ на адресата, так преодолевается граница «между закрытыми до той поры "мыслящими мирами" коммуникантов» (Адоньева 2004, 51–52).

Не раз по ходу рассказа раздаются призывы к слушателям, которые можно считать своеобразными «цитатными маркерами»: «Слушайте, я вам расскажу ее сейчас» (1, 37), «Слыхали ль вы, добродию, про такое диво?» (1, 299), «Вы слышали ли Историю про синего колдуна» (Гоголь, 2001, 442). Определяет рассказчик тему повествования: «Да, расскажу я вам, как ведьмы играли с покойным дедом в *дурня*» (1, 80). Задает слушателям вопросы: «Да, я вам не рассказывал этого случая? Послушайте, тут прекомедия была» (1, 91) и настраивает на диалог: «Вы спросите, отчего они жили так?» (1, 38). Препирается с ними: «Право, скучно: рассказывай, да и рассказывай, да и отвязаться нельзя! <...> Да, вот вы говорили насчет того, что <...>. Однако ж не говорите этого. <...> Вот изволите видеть» (1, 206). Просит не сбивать с толку, «...а то такой кисель выйдет, что совестно будет и в рот взять» (1, 80), «Да что ж эдак рассказывать? <...> Добро бы поневоле, а то ведь сами же напросились» (1, 206). Привлекает внимание по ходу повествования: «надобно вам сказать» (1, 80), «опять нужно вам заметить» (1, 92), «Не мешает здесь и мне сказать...» (1, 188). Предупреждает, что рассказ продолжается: «Позвольте, этим еще не все кончилось» (1, 50). Рассказчик хочет, чтобы слушатели разделили с ним его точку зрения: «Ну, если где парубок и девка живут близко один от другого ... сами знаете, что выходит» (1, 40). «Диалог со слушателями дополнительно подчеркивает смешение текста и внетекстовой реальности и создание нового и особого пространства» (Цивьян 1990, 147). Это наблюдение относится к сказке, но может быть распространено и на мифологический рассказ.

Слушатели вмешиваются в повествование, всегда готовы вступить в

общение с рассказчиком. Они, как козак Дорош в «Вие», с большим одобрением воспринимают рассказы. По поводу рассказа Спирида он замечает: «Ты хорошо рассказываешь, хорошо!» сказал Дорош, одобрительно кивнув головою» (2, 170). Это оценка не содержания рассказа, а умения рассказывать. В отрывке «Я давно уже ничего не рассказывал вам...» Гоголь замечает: «Признаться сказать, оно очень приятно, если кто станет что-нибудь рассказывать» (Гоголь 2001, 250). Могут слушатели выражать недоверие рассказчику, как Черевик: «Как же, кум! <...> как же могло это стать, чтобы чорта выгнали из пекла? <...> Бог знает, что говоришь ты, кум! Как можно чтобы чорта впустил кто-нибудь в шинок» (1, 24). Рассказ кума начинает походить на диалог — ему приходится отвечать на вопросы Черевика. Рассказ козака Дороша в «Вие» прерывает баба, подававшая ужин, уточняя некоторые детали: «И не на лавке, а на полу легла Шепчиха» (2, 171). Дорош ставит ее на место и рассказывает далее. Голова в «Майской ночи» так выражает одобрение, услышав историю винокура: «Так ему, обжоре проклятому, и нужно!» (1, 67). Он требует подробностей: «И галушка в зубах?» (Там же), успокаивается, получив подтверждение. В «Пропавшей грамоте» слушатели также наделяются словом. Они окружают Фому Григорьевича и настойчиво требуют рассказать про деда. Девицы и молодицы просят рассказать страшное: «Фома Григорьевич! Фома Григорьевич! а нуте яку-небудь страховинну казочку! А нуте, нуте!..» (1, 80). Лапчинский в повести «Гетьман» боязливо спрашивает рассказчика: «Что же далее случилось?» (1, 302).

Зачастую рассказчик пытается сблизить слушателей с героями рассказов, даже только упоминающимися в повестях. Так, в журнальной редакции «Вечера накануне Ивана Купала» рассказчик предлагает «неверящим» в историю о выкопанном кресте, справиться лично у некоего Терешко, лишь только однажды названного. Повествуя о несчастьях Петра, рассказчик просит согласиться с тем, что мало Петру было проку «издали следовать за Пидоркою». Может рассказчик объединяться со слушателями в оценке героев: «...но мы уже видели, что у головы много недоброжелателей...» (1, 60). Такие варианты повествовательных форм Е. В. Падучева описывает через концепцию тождественности мира коммуникативной ситуации миру текста (Падучева 2005, 918). Сближения героев и слушателей рассказчик добивается, используя притяжательные местоимения: «Красавица наша задумалась» (1, 12), «Встреча с кумовьями <...> выгнала на время из головы это неприятное путешествие, заставив наших путешественников поговорить об ярмарке» (1, 14), «При этом слове сердца наших героев, казалось, слились в одно» (1, 71), «Козаки наши ехали бы, может, и далее» (1, 82). Обращаясь к слушателям, рассказчик говорит о «нашем» времени и сравнивает с прошлым: «Ну, тогдашние времена были пожестче наших» (Гоголь 2001, 269), «Ведь и в тогдашние времена зевак

было довольно» (Гоголь 2001, 277). Вводя в текст данные местоимения, рассказчик словно заключает со слушателями союз, не противопоставляя им ни себя, ни своих персонажей, намекая на то, что герои для них стали своими, близкими (Николаева 2000, 132).

Не все рассказы предназначены группе слушателей. Левко свою историю адресует только Гале, которая настойчиво просит рассказать ей о старом доме: «Расскажи, расскажи, милый, чернобровый парубок! <...> Теперь-то не засну, если не расскажешь...» (I, 55). О пане в красном жупане в повести «Гетьман» Глечик рассказывает одному Лапчинскому. Зачин истории о красной свитке рассказывается заезжему мещанину. Он тут же подхватывает ключевое слово фразы рассказчика: «Как чертовщина!», с вопросительной интонацией произносит: «Ну!», и, наконец, задает вопрос «по существу»: «Что ж это за красная свитка?» (I, 16). Этот мещанин — не единственный слушатель человека с шишкой на лбу. Черевик не пропускает ни слова из беседы двух торговцев: «Тут любопытный отец нашей красавицы подвинулся еще ближе и весь превратился, казалось, во внимание» (I, 16). Так подслушивание становится средством получения информации мифологического свойства. Напомним, что и другие персонажи нечаянно подслушивают чужие разговоры — Левко, услышав разговор своего отца и Ганны, напряженно вслушивается, стараясь не проронить ни слова.

Говоря о слушателях, Гоголь имел в виду и читателей. Ведь именно им предназначались «Вечера на хуторе близ Диканьки». Они становятся воображаемыми слушателями, к которым обращаются рассказчики, и как бы уравниваются с ними в правах. С читателями беседует Рудый Панько, предвосхищая их реакцию: «Дернула же охота и пасичника потащиться вслед за другими!» (I, 3). Печатать свою историю пасечник стесняется — посмеются читатели над стариком, а потом вовсе забудут, но он желает одного: «Лишь бы слушали да читали» (I, 6). Можно предположить, что так вводится тема чтения вслух, т. е. предполагается слушание письменного текста как текста устного, что является традиционным способом его восприятия.

Призывает Рудый Панько читателей в судьи, вовлекая в спор по поводу соления яблок, и просит ответить: «Ну, я на вас ссылаюсь, любезные читатели, скажите по совести, слышали ли вы когда-нибудь, чтобы яблоки пересыпали канупером? <...> Ну, говорите же вы!» (I, 92). Адресует читателям пасечник свои рассуждения по поводу знати: «Слава богу, есть и больше комиссара. Нет, не люблю я этой знати. Вот вам в пример Фома Григорьевич...» (I, 92-93). Он выстраивает подлинный диалог с читателями, затягивая рассказ, отвлекаясь и вновь начиная говорить: «Однако ж, что я в самом деле разболтался?..» (I, 5). Декларативно извиняется за то, что беседует с ними запросто, как с каким-нибудь сватом или кумом, просит не браниться: «Не хорошо браниться на прощанье, особенно с тем, с

которым, бог знает, скоро ли увидите» (1, 91). В «Двух главах из малороссийской повести “Страшный кабан”» рассказчик постоянно ориентирует читателя в сюжете повести: «Мы имели уже случай заметить <...>. Впрочем, не мешает припомнить любезному читателю <...>; а потому и мы в следующей главе увидим...» (1, 258). В этой повести выступления рассказчика не редки. Он, например, выражает надежду на то, что читатели догадались, кого более других наблюдал Иван Осипович.

Кульминационный момент в отношениях рассказчика с читателями — это приглашение Рудого Панька в гости, оно, правда, тонет в избыточных деталях, столь знаменательных для Гоголя — появляются мальчик в запачканной рубашке, пасущий гусей, Фома Григорьевич, совершающий трудный путь к пасечнику — ему пришлось пережить много неприятностей, несмотря на то, что время от времени он надевал «покупные глаза», т. е. очки. Предложение читателям отправиться в путь есть в повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка»: «Впрочем, если кто желает знать, о чем говорится далее в этой повести, то ему стоит только нарочно приехать в Гадяч и попросить Степана Ивановича» (1, 181).

Адресует Рудый Панько читателям и примечания («замечания»), в которых объясняет отдельные слова и выражения (*москаля везть, провозить попа в решете*), дает перевод украинских фраз (*Дывись, дывись, маты, мов дурна, скаче!*), толкует слово немец, которым называют всякого, пришедшего из чужой земли. В примечаниях объясняются народные способы лечения («переполох выливали и соняшницу заваривали»); рассказывается об обряде колядования, которое в прошлом году запретил священник, «говоря, что будто сим народ угрождает сатане» (1, 96). Повествуя о мифическом боге Коляде, рассказчик замечает: «Кто его знает? Не нам, простым людям, об этом толковать» (Там же). В журнальной редакции «Вечера накануне Ивана Купала» есть примечание о сути праздника Ивана Купала.

Все эти объяснения можно считать репликами рассказчика, сделанными в письменной форме. В «Двух главах из малороссийской повести “Страшный кабан”» в примечаниях переводятся и объясняются такие слова и выражения, как: «*мирошник*», «определился на *ваканцию*», «*бакша*», просторечия («*вклепался*»), но уже самим писателем. Также читателю адресованы списки слов, предваряющие обе части цикла: «На всякий случай, чтобы не помянули меня недобрым словом, выписываю сюда, по азбучному порядку, те слова, которые в книжке этой не всякому понятны» (1, 7).

Образ автора

Писатель не появляется на страницах повестей, а передает слово рассказчикам, вступающим в диалог со слушателями, пусть даже не развер-

нутый. Только в неоконченной повести «Гетьман» не ведется эта литературная игра, автор прямо просит читателя представить картину XVII-ого столетия и берет на себя обязательство за героя описать убранство его светлицы. Общение автора с читателем всегда остается неполным — ведь он не слышит его ответную реакцию. «...нарратив — это передача сообщения в условиях неполноценной коммуникативной ситуации, и лингвистика нарратива — это лингвистика неполноценных коммуникативных ситуаций. Разные повествовательные формы — это разные способы преодоления неполноценности коммуникативной ситуации и использования возникающих возможностей игры на неполноценности» (Падучева 2005, 917).

Гоголь находит эти возможности в воспроизведении полноценных коммуникативных ситуаций, какими являются беседы и слухи. Сам он не вмешивается ни в беседы, ни в рассказы и не комментирует их, не оценивает позиций рассказчика и отдает ему свое слово, оставляя за собой лирические отступления, в семантическом плане соотносимые с общей модальностью повестей. В них, как в языковой и литературной традиции в целом, «устные и письменные жанры и формы перетекают друг в друга, пересекаются и взаимодействуют, скрещиваются и дробятся, специализируются и унифицируются, актуализируются и угасают, создавая <...> свой неповторимый узор» (Толстая 1989а, 12).

Можно сказать, что рассказчик, называемый любым именем, которому свойственна языковая определенность, так как он находится внутри той среды, где порождаются рассказы о сверхъестественном, — это «повествовательная маска» Гоголя (выражение А. П. Чудакова). Так как рассказчиков в повестях достаточно много, таких масок у писателя немало. Как сказал В. Г. Белинский, Гоголь мило прикинулся Пасичником, что дало ему возможность ввести в повести стихию живого народного слова, которое он произносит не от себя. Но он «прикинулся» и Фомой Григорьевичем, и его дедом, и многими другими персонажами, владеющими искусством рассказывать. В какой-то мере позиции Гоголя сходны с теми, которые впоследствии занял Набоков. Д. Рицци указывает на сложность отношений этого автора с читателем, «возрастающую, благодаря постоянному камуфляжу, и в итоге максимально разводящую буквальный смысл и литературный сигнификат» (Рицци 2005, 939). Так и Гоголь утаивает свое авторское Я, в результате чего образ автора растворяется в тексте якобы другого.

Первым заслоняет Гоголя от читателей Рудый Панько, про которого А. Синявский говорит, что он напялил на себя речевую маску рассказчика, хотя это маска принадлежит Гоголю. Пасечник выводит ряд рассказчиков, которые говорят не от себя, а рассказывают то, что услышали от других, т.е. произносят «чужое» слово. Эти другие также фигурируют в повестях, они — герои пересказов и «перворассказчики». Так выстраива-

ется тройная преграда, которую писатель ставит между собой и читателями. Преграду это вдобавок поддерживают рассказчики второстепенные. Слухи, введенные в повести, придают принципиальную неустойчивость их семантической структуре.

В результате Гоголь отдаляется от собственного текста, будто отстраняется от него, но на самом деле ведет с ним сложную игру — он не «чужое» слово выдает за свое, а свое за «чужое», но это свое все-таки «чужое» — каждый производитель фольклорного текста использует «чужое» слово, принадлежащее всему социуму. «Фольклорные тексты суть также в какой-то мере чужие для воспроизводящего: они уже были до него, он их повторяет» (Адоньева 2004, 55). Эту ситуацию воспроизводит Гоголь, опираясь на устное слово народной культуры, пусть и трансформируя его. Так значения оппозиции свой / чужой в отношении гоголевского слова ослабевают, а сам писатель оказывается неуловимым для читателей. Заметим, что позиции рассказчиков во второй части «Вечеров» уже не столь сильны, как в первой, на что косвенно указывают слова Рудого Панька: «В этой книжке услышите рассказчиков всё почти для вас незнакомых, выключая только разве Фомы Григорьевича» (1, 91). Они уже не конкретизируются и не получают пространственных характеристик. Возможно, таким образом Гоголь вступает в свои «авторские» права.

* * *

Итак, внутри текста повестей Гоголь выводит на первый план устное слово, показывает его носителей, противопоставляя им персонажей, не владеющих словом, а также воссоздает «внеязыковую обстановку общения» (С. Б. Адоньева) и демонстрирует различные речевые жанры, из которых выделяется беседа и народный мифологический рассказ, строению которого писатель следует в своих повестях.

ГЛАВА II

СЮЖЕТЫ И СИСТЕМА ПЕРСОНАЖЕЙ

В рассказе о сверхъестественном сталкиваются мифологическое и реальное, что происходит и в ранних повестях Гоголя. Столкновение обычного, повседневного с ирреальным, сверхъестественным в них также является доминантой. Наблюдения Т. В. Цивьян над народным мифологическим рассказом можно распространить на гоголевские повести: «Оппозиция *мифологическое / реальное* определенно непривативна, но столь же определенно не нейтрализована взаимопроникновением ее составляющих: напротив, они питают, поддерживают и тем самым усиливают друг друга» (Цивьян 2008а, II, 207).

Строение сюжета

Важнейшим различительным признаком народных рассказов «является наличие / отсутствие сюжетного развития (фабулы)» (Виноградова 2004, 11). Гоголь всегда интересовался сюжетными народными рассказами, о чем свидетельствуют его письма (см. об этом: Дмитриева 2001, 599). Его повести также сюжетны, их сюжеты поддерживаются четко организованными вводными рассказами. Их выстроенность создается расположением эпизодов, композицией, предусматривающей наличие завязки, кульминации, развязки, предыстории, которая может не предшествовать основной линии сюжета, а «ввинчиваться» в нее.

Андрей Белый полагал гоголевские сюжеты скупыми и примитивными в фабуле, что на самом деле идет от сюжета народного мифологического рассказа. Следуя ему, Гоголь наделяет их мифологической глубиной. «Особенность сюжета Гоголя: он не вмещается в пределах, обычно отмежеванных ему; он развивается «вне себя»; <...> ибо дочерчен и выглублен в деталях изобразительности, в ее красках, в ее композиции, в слоговых ходах, в ритме; <...> где видятся лишь деталь оформления, докраску, — там сюжет Гоголя выявляет свою особую мощь; композиция, краски, слова, точно ключи, отпирающие в подставном содержании подлинное; сюжетная линия, расширяясь в краске, становится «хитрой» и вычурной; <...> сюжет-то и дан в сумме всех отвлечений» (Белый 1996, 55–56). Ю. М. Лотман также указывал на примитивность гоголевских сюжетов: «Гоголь <...> не боится сближения с самыми традиционными — по сути дела, примитивными — сюжетными моделями» (Лотман 2008, 647).

Во многом исследователи правы, сюжеты ранних повестей, действительно, просты, но в этой простоте заложены глубинные смыслы. Все они основаны на мотиве встречи человека с демонологическим персонажем, символизирующей столкновение двух миров. В народной культуре встреча «составляет объект многих примет, поверий, гаданий, а также отдельных обрядовых действий и ритуалов» (Плотникова 1998, 126). Встреча может предвещать счастье, счастливую долю, если человек соблюдает правила общения с нечистой силой, а также несчастье и гибель в том случае, если он не успевает или забывает воспользоваться предписанными апотропеическими средствами. Мотив встречи в народном рассказе «отражает характер взаимоотношения человека с сверхъестественными силами» (Виноградова 2006, 214). Напомним, что Бахтин полагал этот мотив одним из самых универсальных в литературе, «...он всегда входит как составляющий элемент в состав сюжета и в конкретное единство целого произведения» (Бахтин 1975б, 247). В повестях Гоголя мотив встречи, как и в народном рассказе, сигнализирует о разворачивании ситуации и предопределяет дальнейшую судьбу человека. Возможно, что ситуация эта разворачивается в ряде встреч с представителями «того» мира, расположенных по восходящей, как в «Пропавшей грамоте». Сначала дед встречается с запорожцем, потом со «смазливыми рожами» и, наконец, с чертями и ведьмами.

Встречи противопоставленных персонажей происходят на фоне повседневности, присутствующей и в народном рассказе. У Гоголя повседневность изображается чрезвычайно подробно. На первый взгляд она насыщена излишними деталями, будто отвлекающими от возможного появления демонологического персонажа. Кажущаяся их избыточность способствует тому, что при столкновении реального и мифологического происходит резкий взрыв. Тогда сюжет «оживает», и все его линии активизируются при появлении пришельцев из потустороннего мира. Мотив встречи вызывает дополнительные мотивы, в результате чего сюжет энергично развивается и вновь появляется избыточность деталей повседневного, которое никогда не превышает по значимости столкновения с мифологическим — оно всегда остается определяющим. Гоголь не стремится уравновесить реальное и мифологическое, сделать их равными «противниками». Он отводит им отдельные зоны сюжетного пространства, между которыми нарушается граница, притом каждый раз по-разному.

В «Сорочинской ярмарке» это нарушение лишь намечено, ее сюжет частично соответствует народному рассказу о сверхъестественном. Вводные же рассказы достаточно четко прочерчивают линию отношений человека с нечистой силой. «Майская ночь» не похожа по строению на народный рассказ — она была бы такой, если бы в ней фигурировали только Левко и утопленница, но сюжетный план всей повести иной. Она не име-

ет экономной композиции рассказа о сверхъестественном и содержит развитые дополнительные сюжетные линии. Только вводный рассказ о панночке и ведьме оформляется как быличка. Наиболее близок к ней по форме рассказ винокура. «Ночь перед Рождеством» впитала в себя ряд мифологических мотивов, центральным из которых является мотив черта, находящегося «в услуженьи» у человека. Наибольшие соответствия с быличкой имеет «Вечер накануне Ивана Купала», этот народный речевой жанр определяет сюжет повести, в котором выделяется мотив добывания клада в купальскую ночь. Сюжет «Страшной мести» собирает воедино несколько мифологических мотивов, часть из которых составляет своеобразный пред-сюжет, не свойственный народному рассказу. Сюжет «Вия» непосредственно соотносится с быличкой, как и вводные рассказы этой повести. «Пропавшая грамота» и «Заколдованное место» построены как народные рассказы о сверхъестественном и в значительной мере сходны с ними.

Схождений мотивов повестей и быличек, как видим, достаточно много, но ни одна повесть не вторит полностью быличке, которая тем не менее определяет форму и смысл всех повестей. Гоголь не добивался их внешнего, формального сходства с исходным «образцом». Но, по словам Л. В. Пумпянского, он «каждым шагом <...> восходил к “подпольным” традициям. Только Гоголь восходит к этнографическому не только в мелочах, но и в сюжете» (Пумпянский 2000, 288). Очевидно, что здесь под этнографическим следует подразумевать мифологическое.

Можно утверждать, что часть ранних повестей Гоголя «двухсюжетна», что заметил Андрей Белый, замечательным образом назвавший сюжеты Гоголя кентаврами: «... они — двунатурны: одна натура в обычно понимаемом смысле; другая — натура сознания. <...> Не приняв во внимание особенности гоголевского сюжета выгладеть двойным, будешь глядеть в книгу, а видеть фигу» (Белый 1996, 57). «Двухсюжетные» повести — это «Сорочинская ярмарка», «Майская ночь», «Ночь перед Рождеством», «Вечер накануне Ивана Купала». Один сюжет — это «реальный» сюжет о влюбленных, счастью которых мешают родители, правда, им удается преодолеть все препятствия. «...фабулы «Вечеров» в глубинном своем основании восходят к фольклорной сказке со свадебным сюжетом, но исходная модель с практически одним и тем же набором персонажей варьируется в цикле словно бы затем, чтобы, постоянно деформируясь, выйти из своего канонического русла, обернуться катастрофой в «Вечере накануне Ивана Купала» и в «Страшной мести» и наконец вовсе расстроиться в повести о Шпоньке» (Виролайнен 2003, 11). «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» — это, действительно, повесть, в которой присутствует мотив сватовства, но повесть эта «односюжетная». Только что заданный мотив в ней немедленно расплывается.

Между персонажами «Сорочинской ярмарки» разворачивается конфликт отцов и детей. Отец и мачеха ведут постоянные сражения, они в основном и проявляют активность, в паре младших действует только жених, невеста остается пассивной. В следующих повестях она как бы «оживает» и принимает достаточно активное участие в действии, как Пидорка или Оксана. В «Двух главах из малороссийской повести “Страшный кабан”» Гоголь так мотивирует поведение своих женских персонажей: «Девушки в Малороссии имеют гораздо более свободы, нежели где-либо, и потому не должно показаться удивительным, что красавица наша, без ведома отца, принимала у себя гостя» (1, 260). Похоже ведут себя все гоголевские героини, что, правда, заканчивается вмешательством их отцов — головы в «Майской ночи», Коржа в «Вечере накануне Ивана Купала». Сюжет «Сорочинской ярмарки» завершается свадьбой Грицько и Параски. Как заметил Л. В. Пумпянский, «веселье действия непосредственно вливается в веселье свадьбы и не отличишь, где кончается одно и начинается другое» (Пумпянский 2004, 278).

В «Майской ночи» в реальном плане сюжета одна пара неполная: представителем старшего поколения выступает отец Левко, претендующий на его невесту. Так выглядит главный конфликт, усложненный, по сравнению с конфликтом в «Сорочинской ярмарке» и также имеющий счастливое разрешение. Там основным противником молодых выступает мачеха, здесь отец, пытающийся занять место сына. Реальные персонажи «Ночи перед Рождеством», как и в предыдущих повестях, разбиты на пары, но более замысловато: отец невесты составляет пару с матерью жениха, которая мешает молодым объединиться так же, как мачеха Параски в «Сорочинской ярмарке». В реальном сюжетном пространстве «Вечера накануне Ивана Купала» сходно развивается мотив свадьбы. Против счастья главной пары персонажей выступает ее отец, на какое-то время появляется соперник жениха. Когда молодым удастся сочетаться браком, повесть не заканчивается, как остальные, построенные на «свадебном» сюжете. В ней разворачиваются картины семейной жизни, данные сквозь призму мифологического, которое столь тесно соприкасается с реальным пластом сюжета, что трагический финал неминуем. «Страшная месть» примыкает к этой группе повестей, но «реальный» сюжет уже состоялся, свадьба героев позади. Тема свадьбы здесь подменяется инцестуальным мотивом, максимально осложняющим сюжет. Напомним, что и в «Майской ночи» отец выступает в роли соперника, но сына, а не зятя.

В «Страшной мести» нет «свадебного» сюжета, зато в ней присутствует мотив раскаявшегося грешника, характерный для народных рассказов, правда, трансформированный — колдун хочет раскаяться, просит защиты у схимника, но потом убивает его. Настоящий раскаявшийся грешник — это пан из вводного рассказа повести «Гетьман»: он становится схимни-

ком и отправляет пятьдесят две панихиды по убитому им священнику.

Второстепенные персонажи в повестях также не одиночны и образуют пары, как дьяк Афанасий Иванович с Хавроньей Никифоровной, мачехой Параски. Кум выступает с Солопием Черевиком в одних и тех же ситуациях и поддерживает его, хотя главная его функция — функция рассказчика. По отношению к ним развивается мотив ложной идентификации, который на самом деле лишь разыгрывается — их обоих принимают за воров. Персонажи, как видим, вторят один другому, переходя из одной повести в другую. В более позднем творчестве Гоголя они становятся двойниками. Например, в «Ревизоре» персонажи, по словам А. Синаевского, «не живут, а передразнивают и отражают друг друга, размножаются, расплываются, дрожат, речи и лица в ходе повторений кажутся эфемерными, зыбкими, все подозрительно, непостоянно, и мы погружаемся в море мнимых чисел, иррациональных величин» (Терц 1975, 162).

Второй сюжет «двухуровневых» повестей — это встреча человека с демонологическим персонажем, который оказывается помощником («Сорочинская ярмарка», «Майская ночь», «Ночь перед Рождеством») или вредителем («Вечер накануне Ивана Купала»). В «Страшной мести» «двухуровневость» сюжета реализуется внутри семейных отношений, в которых участвует и демонологический персонаж. Остальные повести «односюжетны»: в «Заколдованном месте» и «Пропавшей грамоте» представлены варианты одного и того же сюжета, центральный мотив которого составляет встреча человека с мифологическим началом. В «Вие» также доминирует этот мотив, но он осложняется особой связью двух миров — эротической.

Позиции мифологического

В сюжетном пространстве повестей мифологическое и реальное имеют разный “удельный вес”, о чем писал Л. В. Пумпянский. Называя мифологическое фантастическим, он указывал на то, что в «Сорочинской ярмарке» оно оказывается вздором, в «Майской ночи» оно «действительно, но безвредно», в «Пропавшей грамоте» фантастическое уже не так невинно, в «Ночи перед Рождеством» оно подчиняется целям персонажей, в «Вечере накануне Ивана Купала» и «Страшной мести» фантастическое их побеждает (Пумпянский 2000, 280). Рассмотрим повести в аспекте, предложенном Л. В. Пумпянским.

Атмосфера, в которой пребывают персонажи «Сорочинской ярмарки», безмятежна, мифологическое начало не имеет угрожающих форм. Демонологические персонажи ненадолго появляются в одном эпизоде и в вводных рассказах, в которые будто «запрятан» основной смысл столкновения реального и мифологического. Отношения между представителями «того» мира и человеком здесь не обострены. Прорываясь в реальный план сюжета в ослабленном виде, мифологическое способствует разрешению конф-

ликта между реальными персонажами, но отнюдь не прямо. Поэтому реальное здесь затмевает мифологическое в сюжетном плане.

В «Майской ночи» антитеза мифологического и реального также реализуется без особой напряженности. Она присутствует внутри вводного рассказа, в котором действуют герои, связанные родственными узами: отец, мачеха-ведьма, дочь. Семейный конфликт стремительно переводится в мифологический план. Уже в мифологическом пространстве между ведьмой и русалкой происходит борьба, из которой русалка выходит победительницей. Она вторгается в мир живых отнюдь не с вредительской функцией, в результате чего линия сюжета «выправляется». Так как Левко устраняет конфликт ведьмы и русалки, то и в демонологическом мире устанавливается порядок. В этой повести, как и в «Сорочинской ярмарке», на уровне сюжета реальное занимает гораздо больше места, чем мифологическое, о котором известно лишь Левко. Демонологический персонаж в «Майской ночи», в отличие от «Сорочинской ярмарки», приобретает явные очертания, «явность» эту ослабляет мотив сна, правда, не настолько, чтобы размыть ее окончательно.

Мотив сна — один из излюбленных мотивов в эпоху романтизма, с его помощью маскировалась «другая жизнь», т. е. элементы фантастического, мифологического (Манн 2007а, 57). У Гоголя этот мотив усиливает “чудесное” и одновременно позволяет двойственное прочтение эпизода с русалкой. Писатель воспользовался им для соединения реального и мифологического планов, усилив его запиской «оттуда»: «Левко, несмотря на изумление <...>, имел благоразумие приготовить в уме своем другой ответ и утаить настоящую истину, каким образом досталась записка» (I, 78). Значит, события у пруда видятся герою реальными.

Итак, в «Сорочинской ярмарке» и «Майской ночи» между реальным и мифологическим нет близкого соприкосновения, демонологические персонажи не прямо вмешиваются в жизнь реальных, они находятся от них на значительной дистанции. Персонажи видят их будто во сне, те указывают на свое присутствие в их пространстве особыми знаками и тут же пропадают.

Более сложно происходит взаимодействие между реальным и мифологическим в «Ночи перед Рождеством». В отличие от первых двух повестей, оно дано непосредственно. Нечистая сила, черт, появляется в своем обличье, но в его характеристике преобладает комическое начало, что смягчает противостояние мифологического и реального, заканчивающееся победой человека, который добровольно вступает в сферу мифологического. Как и в «Майской ночи», в этой повести только главный персонаж соприкасается с «тем» миром. Фон, на котором действуют реальные персонажи, в этой повести выписан так же подробно, как и в «Сорочинской ярмарке». Он обогащен сценами колядования, веселой путаницей с

мешками, в которые прячутся поклонники Солохи. Напомним, что в «Майскую ночь» введены бесчинства парубков и выходки пьяного Каленика.

«Ночь перед Рождеством» сходна с «Сорочинской ярмаркой» и «Майской ночью» по модальности: страшное еще не столь опасно, таким оно предстанет в других повестях, где мифологическое и реальное так тесно переплетутся между собой и станут настолько неразрывными, что гибель реальных персонажей будет неизбежной. Перед тем как показать, как именно это происходит, обратимся к двум повестям, где главным героем выступает дед.

В «Пропавшей грамоте», построенной на мотиве путешествия в подземный мир, активность мифологического последовательно нарастает, но оно погружено в смеховую стихию. Герою удается победить грозных противников, встречается он с ними в их пространстве и входит в непосредственный контакт, выступает вне какого-либо окружения и действует самостоятельно. Встречающиеся на его пути персонажи лишь подводят его к опасности. Только в финале повести ситуация выравнивается — дед возвращается к семье. Мифологическое в ней занимает больше места, чем в предыдущих трех повестях, но написана она в аналогичном ключе. По модальности к ним примыкает «Заколдованное место»: мифологическое дано здесь в комическом освещении, хотя и вызывает страх главного персонажа. Неожиданно запутываясь в ставшем для него незнакомом пространстве, он попадает в мифологически отмеченный локус, иномирные существа оказываются в поле его зрения, но не воздействуют на него прямо. Дед остается наблюдателем неких знаков, свидетельствующих об их присутствии. Эти две повести демонстрируют возможность, которой, по народным поверьям, обладает человек: встретившись с нечистой силой, он может избежать ее власти и вернуться в исходное состояние. Герои «Сорочинской ярмарки», «Майской ночи», «Ночи перед Рождеством» даже нечто приобретают в результате такой встречи, в отличие от деда, которому в одной повести лишь удается вернуть принадлежащее ему ранее, в другой — он так и не получает желаемого. Реальное и мифологическое в этих двух повестях соотносятся как рама и «изображение».

Во всех названных выше повестях мифологическое находится в слабой позиции относительно реального, оно пока над ним не доминирует. Человек остается в живых, его контакты с нечистой силой оказываются не столь ужасными, но мифологическое может обернуться другой стороной, что происходит в «Вие», «Страшной мести», «Вечере накануне Ивана Купала». Реальный план в этих повестях достаточно развит и непосредственно соприкасается с мифологическим.

«Вечер накануне Ивана Купала» строится на линии отношений реальных и демонологических персонажей, побеждающих человека. Между ними состоятся диалоги, вступают они и в физический контакт, правда,

слабо выраженный. В «Страшной мести» действия колдуна, собирающего все приметы мифологического, влияют решительно на всех персонажей, с которыми он находится в родстве. Их контакты, по сравнению с другими повестями, в наибольшей степени обреальнены, а отношения развиваются столь энергично, что антитеза реальное / мифологическое выходит на поверхность, но одновременно выглядит как семейный конфликт. Гоголь резко сближает эти два противопоставленных начала, делая различных по своей природе персонажей одной семьей. Мифологическое в этой повести наступает на реальное, не выдерживающее его натиска, захватывает, подавляет и уничтожает. В «Вие» конфликт между реальным и мифологическим достигает наибольшего напряжения, эти два начала неотделимы друг от друга на протяжении всей повести. В реальных эпизодах, обрамляющих эпизоды мифологические, героя как бы случайно подталкивают навстречу мифологическому, встреча с которым, в том числе и на границе жизни и смерти — ядро сюжета этой повести.

Противостояние реального и мифологического в «Вие», «Страшной мести», «Вечере накануне Ивана Купала» решительно нарастает с развитием сюжета, мифологическое оказывается в сильной позиции относительно реального, оно окончательно его подчиняет. Эти повести резко отличаются от других своей модальностью, которую создает позиция мифологического; напомним, что в «Пропавшей грамоте» и «Заколдованном месте» человек лишь на время попадает под его власть. Только в этих двух повестях, как и в «Ночи перед Рождеством», мифологическое погружено в смеховую стихию, в «Сорочинской ярмарке» и «Майской ночи» в русле народного комизма подается реальное так же, как в «Ночи перед Рождеством». В «Вечере накануне Ивана Купала» и «Страшной мести» реальное не приобретает комических черт.

Отношения мифологического и реального определяют структуру повестей, в том числе и в тех случаях, когда мифологическое не выступает открыто. Сила его воздействия на реальный мир не зависит от того, скрыто оно или дано явно. Два начала, мифологическое и реальное, всегда находящиеся в противостоянии, образуют мощную антитезу, которой подчиняются вербальный и акциональный уровни текста, его семантика. Противопоставленные начала находятся в динамическом напряжении, между ними идет борьба, не прерывающаяся и — главное — не заканчивающаяся. Разрешения в этом противостоянии никогда не достигается, что Гоголь дает понять в финалах повестей, делая «подсказки», характерные для народного мифологического рассказа: «Запрет или предписание логики восстанавливаются на основе “подсказок” (указаний и намеков на неподходящее время, место, на рискованные действия человека и т. п.)» (Виноградова 2006, 230). «Подсказки» помогают определить направление сюжетных линий и особенности поведения человека.

«Сорочинская ярмарка» заканчивается лирическим отступлением, никак не связанным с сюжетом, который завершается благополучно. В нем нет аллюзий на противостояние мифологического и реального, но есть резкая смена интонации, как бы подготавливающая финалы других повестей: «Скучно оставленному! И тяжело и грустно становится сердцу, и нечем помочь ему» (1, 35). «Вечер накануне Ивана Купала» завершается следующими «подсказками». Козакам, собравшимся в шинке за столом, чудится, что «баран поднял голову, блудящие его глаза ожили и засветились, и вмиг появившиеся черные щетинистые усы значительно заморгали на присутствующих» (1, 50). Подтверждение тому, что воздействие нечистой силы на человека никогда не заканчивается, есть и в заключительных строках повести. Мимо того самого шинка, в котором гуляли козак, нельзя было пройти без страха, там черт так жалобно всхлипывал в своей конуре, что птицы «... с диким криком метались по небу» (1, 51). «Ночь перед Рождеством» не случайно заканчивается описанием изображения черта, при виде которого плачут дети. Так, по словам Ю. В. Манна, в финале повести возникает тема страха перед нечистой силой. В финале «Вия» вновь появляются товарищи Хомя, вспоминающие про ведьм: «Ведь у нас в Киеве все бабы, которые сидят на базаре — все ведьмы» (2, 185). Так косвенно выражается уверенность в том, что нечистая сила не отпускает человека. В черновой редакции в финале «Пропавшей грамоты» о запрете на рассказывание событий, произошедших в пекле, деду напоминают горшки, надувающие щеки. Увидев, что творится с посудой, он замолкает. В «Заколдованном месте» сверхъестественное дает о себе знать нарушением вегетативного кода: «Засеют, как следует, а взойдет такое, что и разобрать нельзя: арбуз не арбуз, тыква не тыква, огурец — не огурец ... чорт знает, что такое!» (1, 212). «Под воздействие демонов попадают животные и растения в период плодоношения, а также жизненно важные для человека виды хозяйственных работ (пахота, сбор урожая, ткачество, животноводство и под.)» (Левкиевская, 1999а, 55).

Итак, сверхъестественные силы никуда не исчезают, вне зависимости от того, как заканчиваются отношения с ними человека — счастливым избавлением или гибелью. Однажды вмешавшись в его мир, они никуда не уходят и в любой момент вновь готовы активизироваться. Так, используя минимальный набор сюжетных ситуаций народного мифологического рассказа, Гоголь утверждает принцип двоemiрия, очерчивает ту картину мира, в которую вписаны события, происходящие в Диканьке, и задает модальность повестей.

Система персонажей

Перед тем, как показать, как реальные и демонологические персонажи сталкиваются между собой, кратко представим их систему, построен-

ную по принципу иерархического подчинения.

Наряду с главными реальными персонажами в повестях действуют второстепенные, участвующие в сюжетных коллизиях. Они поддерживают главных, выступают с ними в парах или группах. Аналогично построены отношения демонологических персонажей, они также бывают и главными, и второстепенными и тоже составляют группы или пары: ведьма — Басаврюк, черт — ведьма.

Мелькают у Гоголя и персонажи фоновые, которые иногда лишь упоминаются. Отвлечемся на некоторое время от повестей, чтобы сказать, что персонажи этого ряда присутствуют решительно во всех произведениях писателя, в том числе драматических. Н. Виноградская называет их внесценическими и следующим образом определяет их функции: «Прежде всего, введение дополнительных голосов реализует тенденцию к расширению границ изображаемого, к универсальности. Кроме того, мир комедии становится более “живым”, “густо заселенным”. Наконец, подобное “цитирование” вводит в произведение дополнительные точки зрения, характеризует отношения персонажей с миром» (Виноградская 2003, 265). Аналогичные функции выполняют фоновые персонажи в повестях. Они объединены в группы — парубки в «Майской ночи», колядники и козаки в «Ночи перед Рождеством». Выступают они в одиночку, как Каленик в «Майской ночи».

Присутствует в повестях нерасчлененное целое, толпа, у которой по определению нет психологической характеристики. В толпе никто никому не противостоит, в своем единстве она являет собой коллективную народную идиллию, часто представленную на общем празднестве, на свадьбе, где всё обращается «волею и неволею, к единству» и переходит «в согласие» (1, 35). Толпа — это единый организм, как ярмарка, где «всё ярко, пестро, нестройно, мечется кучами и снуется перед глазами» (1, 14), как рынок в «Вие», представленный в жестах и криках торговков, как бурса или пирующие ляхи в «Страшной мести». Толпа именуется народом, собранием, в суженном варианте — компанией. Ей, как и отдельным фоновым персонажам, поручена реакция на слухи о мифологическом; возможно, что представители «того» мира предстают перед ней на какое-то время, как перед гостями кума в «Сорочинской ярмарке» или на свадьбе в «Страшной мести».

В народном рассказе человек непосредственно переживает столкновение с демонологическим персонажем. «В основе былички всегда лежит личностное «Я», которое познает, оценивает происходящие с ним события (в том числе и столкновения с иномирным), мир былички — это мир, увиденный глазами одного человека с его личным жизненным опытом и человеческим восприятием этого мира (безусловно, что этот личный опыт вписан в рамки той традиции, к которой принадлежит эта личность)» (Лев-

киевская 2006, 184). Как считает Л. Н. Виноградова, «главными героями здесь, прежде всего, выступают люди: нарушитель запрета или правильно себя ведущий человек, а, кроме того, рассказчик» (Виноградова 2006, 229). Они не получают подробной характеристики, в лучшем случае говорится о том, какие правила поведения они нарушают, при этом не объясняется, почему они это делают. Поэтому не раз на место реального главного в быличке встают демонологические персонажи, наделенные более развитой характеристикой, чем человек.

В гоголевских повестях главным в системе персонажей бывает человек, встретившийся с нечистой силой, но — напомним — не рассказчик. Позиции человека в системе действующих лиц определяются не исходом борьбы с нечистой силой или степенью активности в отношениях с ней. Человек может ее не побороть, на время или навсегда подчиниться ей — его пассивная позиция не влияет на положение в иерархической системе действующих лиц. Внимание автора сосредоточено именно на нем, он является собой центр повествования, оно собирается вокруг него. Человека, его поведение, реакции, события, в которых он принимает участие, Гоголь описывает подробно, не упуская из виду того, что нечистая сила неотступно следует за ним. Стоит ему оступиться, и они уже совсем рядом. Его «постоянно сопровождает нечто неуловимое, сверхъестественное, “второй шаг”, по слову поэта: это является своего рода рамкой, объясняющей события реальной жизни» (Цивьян 2008а, II, 207).

Перед человеком, следовательно, появляется мифологический противник, стремящийся занять центральное положение. Иногда ему это удается, как колдуну в «Страшной мести», действующему сразу в двух планах, реальном и мифологическом. На нем держится весь сюжет повести, никто из реальных персонажей не в состоянии оказать ему противодействие. В остальных повестях занять такую позицию представителю “иного” мира препятствует один из реальных персонажей. Поэтому в сюжетном плане они выступают на равных. Так система действующих лиц приобретает два центра, как в «Вечере накануне Ивана Купала», где выступают Петро и Басаврюк. Ведьма в «Вие» завязывает основную интригу повести и побеждает Хому, который ведет себя «неправильно» и пассивно, что не препятствует образованию и в этой повести двух центров системы персонажей, взаимодействие которых пересекает границы «этого» мира.

В вводных рассказах повестей также намечается тенденция к образованию двух центров, как в рассказе из повести «Гетьман», где противостояние священника и пана продолжается за пределами «этого» мира так же, как это происходит в «Вие». В вводных рассказах «Вия» ведьма оказывается главным персонажем, в рассказе Левко «Майской ночи» в этой функции выступает панночка. Прожорливый незванный гость — герой былички, рассказываемой винокуром, в рассказах «Сорочинской ярмарки» —

черт. Главные реальные персонажи, испытывающие воздействие нечистой силы, занимают ведущие позиции в сюжете и могут выступать с персонажами демонологическими на равных, тогда систему персонажей возглавляют противопоставленные между собой человек и демон; в вводных рассказах главными бывают демонологические персонажи.

Их влияние направлено к центру системы реальных и обычно не распространяется на группы. Поэтому многие из второстепенных персонажей не испытывают прямого воздействия мифологического начала. Например, товарищи Хомя, Тиберий Горобець и Халява, не замечают вредоносного влияния ведьмы, в отличие от него самого. Только дед, а не все козаки, в «Пропавшей грамоте» видит «нечто серое». Черт вредит всем жителям Диканьки, но основным объектом воздействия для него остается кузнец Вакула. Колдун целенаправленно уничтожает свою семью, но не всех козаков. Отец Оксаны в «Ночи перед Рождеством» и голова в «Майской ночи» остаются в неведении относительно вмешательства нечистой силы, Корж в «Вечере накануне Ивана Купала» даже не задумывается о том, откуда взялось богатство будущего зятя. Все они не встречаются с представителями «того» мира ни в каких обличьях, их жизнь протекает в одномерном пространстве. Косвенное, но мощное влияние встречи Петра с Басаврюком испытывает Пидорка, она может быть причислена к ряду жертв опасных персонажей, как и ее брат Ивась. Фоновые персонажи редко испытывают воздействие нечистой силы, обычно они не привлекают внимания иномирных существ. Так происходит не со всеми, в «Вечере накануне Ивана Купала» девушки, только однажды упомянутые на страницах повести, опасаются Басаврюка.

Граница между двумя рядами

Реальные и демонологические персонажи не разбиваются последовательно на пары, четко противостоя друг другу. Если бы это было так, то их взаимодействие стало бы схематичным и сюжет приобрел бы некую геометричность. Этого не происходит, так как некоторые персонажи погружены в сферу повседневности, как в «Сорочинской ярмарке», где столкновение реального и мифологического еще не обрело полноты. Червик и Параска, например, явно не склонны к встрече с мифологическим, не проявляют способности противостоять ему или, напротив, подчиняться. Данило в «Страшной мести» не сразу узнает в своем тесте представителя «иного» мира и сначала воспринимает его в реальном плане. Подобные персонажи находятся в пространстве повседневности, где вступают в контакты между собой как существенные для развития сюжета, так и мало значимые. Некоторые из них и не выходят за их пределы, как Каленик, голова, винокур. Взаимодействия их множатся, создавая мощный проти-

вовес для решающего столкновения реального и мифологического. Этому же способствуют толпящиеся на свадьбе гости, голодные бурсаки, шныряющие по рынку, молящиеся в церкви козаки, не вступающие в отношения с нечистой силой. Так мир, в котором живут гоголевские герои двоится, что происходит и в народных рассказах.

Кроме того, в повестях присутствуют как «прямолинейные», однозначные главные персонажи: дед («Пропавшая грамота», «Заколдованное место»), Левко («Майская ночь»), Данило («Страшная месьть»), так и имеющие усложненную характеристику. Они наделены признаками, подводящими их к «тому» миру. По народным представлениям, некоторые люди не только подчиняются его представителям, но и тяготеют к ним, проявляют способность общения с иномирными существами. Также среди демонологических персонажей выделяются двойственные, проявляющие и человеческие свойства. Таковы ведьма Солоха («Ночь перед Рождеством»), колдун («Страшная месьть»).

Таким образом, внутри противопоставленных рядов есть персонажи, склоняющиеся к противоположному ряду, их можно назвать колеблющимися относительно мифологического и реального. В результате этого колебания их характеристики получают потенциальную противоречивость, что не предполагает неперемногого развития самостоятельных сюжетных мотивов на их основе. Как с той, так и с другой стороны, персонажи зачастую неотчетливо проявляют свою природу, она бывает скрытой.

Несмотря на это, именно благодаря им напряженность противостояния противоположных рядов ослабляется — ведь персонажи, отягощенные намеками на черты, свойственные представителям противоположного ряда, или склонностью к нему, выказывают способность к нарушению границы между двумя рядами. Но линии этих рядов от этого не искривляются, персонажи не настолько мифологичны или, соответственно, реальны, чтобы окончательно перейти из ряда в ряд. Зато в результате антитеза реальное / мифологическое приобретает достаточно сложную конфигурацию — она как бы разветвляется и проходит внутри рядов, через характеристики отдельных персонажей.

Два противопоставленных начала не перетекают одно в другое, граница между ними сохраняется, но они достаточно близко подходят друг к другу, что создает предпосылки для затрудненности идентификации — некоторых персонажей отнюдь не сразу могут опознать другие. Если бы Гоголь представил четкое разделение реального и мифологического, построив два ряда персонажей, не соприкасающиеся между собой, то тогда исчезло бы колебание между противопоставленными началами, но его мифопоэтике это колебание было необходимо. С одной стороны, писатель следовал народным представлениям, с другой — добивался неопределенности, к которой всегда стремились романтики. Они преднамеренно виде-

ли мир неясным, а его явления размытыми, перетекающими одно в другое, статичности предпочитали изменения, которые никогда не были окончательными.

В каждой повести Гоголь по-разному выстраивает отношения реальных и демонологических персонажей, он не обязательно выводит на поверхность направленность их движения друг к другу. Нечистая ли сила притягивает к себе реальных, заметив признаки их отчуждения, или сами реальные персонажи выказывают готовность к контакту с ней, иногда остается невыясненным до конца, хотя очевидно, что некоторые реальные персонажи довольно много делают для налаживания этого контакта и даже слишком быстро соглашаются на предложения противной стороны. Но представления о людях, отмеченных некими особенностями, позволяющими им наладить контакты с нечистой силой, явными мотивациями в повестях не становятся. Они остаются «под спудом», писатель указывает на них как бы «исподтишка» и не выписывает их подробно. Тем не менее они играют значительную роль в столкновении реального с мифологическим.

Природа некоторых главных персонажей неоднородна, целостными они кажутся лишь на первый взгляд. Единство их облика нарушается или готово нарушиться присущими им особыми приметами. Они не только не следуют правилам поведения с демонологическими персонажами, призывают нечистую силу, некстати вспоминают о ней и даже ищут ее помощи. Они сами наделены пусть едва намеченными чертами, по народным поверьям, указывающими на то, что потенциально эти персонажи способны вступать в отношения с нечистой силой.

Эти черты отсылают их к категории отчуждения, играющей огромную роль и в характеристике романтического персонажа (Софронова 2007).. Он всегда противопоставлен толпе, выделяется среди других как носитель знания, наделен талантом художника, композитора, поэта, только он способен испытывать великое чувство любви. В крайнем случае отчуждения такой персонаж бывает аутсайдером, не подчиняющимся законам общества, — это разбойник, пират, вообще отщепенец. Гоголь, наделяя отчуждением своих персонажей, не «переписывает» эти романтические портреты в народном духе. Он придает им особые признаки, свидетельствующие о возможности отчуждения, свойственного человеку по народным верованиям. Они не столько демонстрируют попытки отодвинуться от толпы, от социума, от других, сколько отчуждены заранее — рождением, родом занятий. Так задаются стимулы их сближения с демонологическими персонажами, предопределяется отодвинутость от «своей» среды.

Признаки отчуждения не раскрываются в повестях полностью, они — повторим — не играют решающей роли в характеристике персонажей и не переводятся в план мотиваций, но в мифопоэтическом плане они чрезвычайно значимы. Эти признаки бывают лишь названы, тем не менее их

нельзя оставить без внимания, так как они дают важные «подсказки» для выявления позиций персонажей в сюжете. Благодаря их воздействию они утрачивают свою однотонность, хотя между «подсказками» и поведением персонажей внешние причинно-следственные связи отсутствуют.

«Профессия». Обратимся к персонажам, обладающим особым знанием, «профессией», которая в народном сознании маркируется как полученная от нечистой силы, что приближает человека к потустороннему миру. Он колеблется между двумя мирами, между людьми и демонами, как мельник, вступающий в отношения с водяным, как музыкант, которому приписываются колдовские способности и облик которого может принять черт (Левкиевская 2004а, 327–330). «Знающие» персонажи — это и кузнец, и гончар, и пастух, они пребывают «на границе освоенного людьми жилого пространства (за пределами села, у воды)» (Петрухин 2004а, 221). Другие, как строители или музыканты, способны появляться в этом пространстве и исчезать. Они все испытывают воздействие нечистой силы, а также могут иметь над ней власть, тогда ее представители выступают их помощниками. Гоголь наделил некоторых своих персонажей чертами «знающих».

Петро Безродный в журнальной редакции «Вечера накануне Ивана Купала» назван пастухом, что сразу ставит его в этот разряд: «За подлинно же нам известно, что до семнадцатилетнего своего возраста Петро был главным гетманом всего домашнего скота, принадлежавшего богатому козаку» (Гоголь 2001, 267). Пастух «считается причастным к тайнам общения с животным и растительным миром, посредником между людьми и “тем” светом» (Плотникова 2004а, 637). Он вступает в отношения с демонологическими персонажами и умеет с ними договариваться. Из «профессионала» пастух легко превращается в носителя магического знания, его образ сближается с лешим: «Более того, речь может идти о двойничестве. Леший не только исполняет по договору работу пастуха, но и сам почти «очеловечивается» в этой пастушеской ипостаси, точно так же, как пастух “набирается мифологичности” от своего двойника: функция покровителя зверей делится между лешим и пастухом, или *знающим человеком*» (Цивьян 2008б, II, 226).

Возможно предположить, что Гоголь мог бы развернуть характеристику Петра в описанном выше плане, но он не сделал этого, а в окончательной редакции вообще отказался от нее — Петро стал работником у Терентия Коржа. Так этот персонаж выходит из ряда «знающих», его контакты с Басаврюком не поддерживаются особым статусом, но оставить без внимания первоначальный замысел писателя все-таки нельзя.

Вакула в «Ночи перед Рождеством» отмечен некоторыми до конца не проявленными чертами, которые могли бы — в случае их развития — поставить его в ряд «отчужденных» героев. Вакула — кузнец, а «кузничное

ремесло в народной традиционной культуре считалось высшим умением, связанным со сверхъестественным знанием, колдовством, в том числе общением с нечистой силой, чертями» (Петрухин 2004б, 22). Но в повести о его ремесле говорится косвенно и всегда одобрительно. Правда, Чуб называет Вакулу бесовским кузнецом и желает, чтобы черт поколотил и его, и его кузницу. Кузнец — не пассивный объект его воздействия. Он справляется с ним, но не соперничает. Напомним, что соперничество кузнеца и черта — известный фольклорный мотив (Там же), который Гоголь мог знать. Возможно, он неслучайно столкнул именно этих двух персонажей, но решил их столкновение иначе, чем в народных рассказах. Потенциальная отнесенность Вакулы к миру «знающих» исчезает с введением иной его характеристики — он богобоязнен, «малюет» иконы и поет в церкви.

Второстепенные персонажи в большей степени, чем главные, проявляют мифологичность, если она им свойственна. Они подталкивают главных к резкой смене маршрута и роковой встрече. Таков Пацюк в «Ночи перед Рождеством», наделенный краткой предысторией — когда-то он «козаквал». Кроме того, ему присущи черты «чужого», например, он сидит на полу по-турецки. Пацюк назван знахарем, т. е. отнесен к разряду «знающих». В позднейших приписках к черновой рукописи Пацюк именуется «величайшим знахором». Его умение, правда, состоит в том, что он может «пошептать несколько слов», отчего недуг тут же проходит. Легко спасает Пацюк больного, подавившегося костью, т. е. он не делает ничего необыкновенного, оно заключается в другом. По народным представлениям, знахарь знает с нечистой силой, но необязательно. Он может обходиться заговорами, предметами, наделенными высокой сакральностью (Левкиевская, 1999б, 347–348). Пацюк представляет собой знахаря, явно связанного с «тем» миром.

Вакула уверен в связи Пацюка с чертом, он «... знает всех чертей и все сделает, что захочет» (1, 117). Обращаясь к нему, кузнец прямо заявляет, что тот немного сродни черту. Когда Вакула поражается, как ест Пацюк, то думает о том, «какие чудеса бывают на свете и до каких мудростей доводит человека нечистая сила» (1, 120). Таким образом, для него отношения Пацюка с нечистой силой несомненны. «Тому не нужно далеко ходить, у кого чорт за плечами», — это единственные слова, которые знахарь произносит при встрече с Вакулой (1, 119). Пацюку не приходится указывать Вакуле путь к черту, он «знает», что черт уже находится рядом с кузнецом. Как справедливо полагает М. Вайскопф, только Пацюк среди других «профессионалов» раскрывает связь с «тем» миром (Вайскопф 1993, 60). Его характеристика как «знающего» дается не косвенно, а открыто, он, в отличие от других персонажей его ряда, делится своим знанием.

Шинкарь из «Пропавшей грамоты», нарезающий «рубцами на палочке, сколько кварт и осьмух высушили чумацкие головы» (1, 83), менее «ми-

фологичен», чем Пацюк. Но все же некоторые намеки, сделанные Гоголем, создают мерцание мифологических смыслов в его характеристике. Шинкарь не несет в себе угрозы и даже делится нужными деду сведениями, которые сам получил неизвестно откуда. Он неразговорчив, ведет себя обособленно, быстро исчезает подобно тому, как стремительно пропадают из поля зрения демонологические персонажи. Он знает дорогу туда, куда человеку ходить не следует; значит, в определенной степени связан с «тем» миром. Обратим внимание на то, как он говорит о дьявольском племени: «... да не позабудь набрать в карманы того, для чего и карманы сделаны... Ты понимаешь, это добро и дьяволы, и люди любят» (1, 85). Значит, шинкарь, подобно Пацюку, способен направить человека к представителям «того» мира.

Е. Е. Дмитриева обращает внимание на то, что издателя повестей, Рудого Панька, Гоголь сделал пасечником, и указывает на отнесенность пасечника к разряду «знающих». «Пасечник в народной традиции часто наделяется статусом знахаря, колдуна; в деревнях его <...> почитают и одновременно побаиваются <...>. Соответственно, Рудый Панько и в этом смысле предстает как медиатор, посредник между «тем» и «этим» светом, в частности, между Петербургом (заданным как «тот свет» — см.: «Ночь перед Рождеством») и Диканькой» (Дмитриева 2001, 680). Статус пасечника, действительно таков. «Как колдовство, музыка, врачевание, ткачество и некоторые другие виды профессиональной или творческой деятельности, пчеловодство представляет собой достаточно замкнутую культурную сферу, имеющую сакральный характер, сближающий ее со знахарством и колдовством» (Гура 2009, 369). Но все же в характеристике Рудого Панька сакральность его занятий никак не отражается, вдобавок она не способствует развитию ни одного сюжетного мотива. Тем не менее указание на род занятий рассказчика может быть неслучайным.

Происхождение. В большей степени в повестях развита другая возможность отдалить героя от социума или хотя бы усложнить его характеристику. Некоторые персонажи отмечены особым происхождением, позволяющим им вступать в контакт с нечистой силой более эффективно, чем другим.

Вакула — не только кузнец, его мать — ведьма, что усиливает его возможное неоднозначное положение. Об особом статусе Солохи поговаривают бабы, а Оксана прямо спрашивает Вакулу: «Правда ли, что твоя мать ведьма?» (1, 104). Вакула лишь восклицает: «Что мне до матери?» и начинает витиеватое объяснение в любви. Ю. В. Манн не усматривает в этом диалоге ничего особенного: «Так действительно можно спросить не о сверхъестественном существе, а самое большое — о “скверном соседе”» (Манн 2007а, 23). Но мифологический намек в вопросе Оксаны присутствует. Солоха, действительно, ведьма, вокруг нее расставлены знаки ми-

фологического, которые могут быть спроецированы на Вакулу, чего не происходит. В отношениях с ним она злая мать, но никак не ведьма. По народным представлениям, способности ведьмы можно унаследовать, они передаются детям или кому-нибудь из ее окружения. Она сама получает свою силу в результате контактов с демонологическими персонажами (Виноградова, Толстая 1995, 297). Вакула же явно не унаследовал никаких особых способностей, к контактам с нечистой силой его движет только любовь.

Катерине в «Страшной мести» рождением назначен особый жизненный путь, она дочь колдуна, значит, «неладно в роде пани Катерины» (Белый 1996, 64). Данило, узнав, кто ее отец, в ужасе кричит: «Если бы я знал, что у тебя такой отец, я бы не женился на тебе; я бы кинул тебя и не принял на душу греха, породнившись с антихристовым племенем» (1, 156). С одной стороны, Катерина противопоставлена колдуну, с другой — связана с ним родством, хотя и отрекается от него: «Пропадай он, тони он — не подам руки спасти его. Сохни он от тайной травы — не подам воды напиться ему» (1, 157). Но Катерина все же помогает отцу-колдуну и принимает уготованные ей несчастья — на нее распространяется проклятье рода.

Есть в повестях и другие «подсказки», связанные с происхождением персонажей. Петро Безродный в «Вечере накануне Ивана Купала» — сирота, не помнящий родителей, все жители села путаются, пытаясь что-то вспомнить о них и присвоить Петру хоть какое-нибудь происхождение. По словам тетки деда, его отец якобы был в плену у турок, откуда бежал, «переодевшись евнухом», а теперь он «на Запорожьи». Так возникает намек на «чуждость» отца Петра, который, правда, снимается упоминанием Запорожья. По другой версии, родители Петра умерли от чумы «на другой же год», видимо, после рождения Петра. Существенным представляется следующее замечание, подводящее итог всем генеалогическим разысканиям: «...никто не помнил ни отца его, ни матери» (1, 39). Так герой как бы лишается происхождения, он взялся ниоткуда. Отношение самого Петра к своему происхождению примечательно: в родне ему «было <...> столько нужды, сколько нам в прошлогоднем снеге» (Там же). То, что Петро не интересуется попытками приписать ему родовую историю и сам ни разу не вспоминает о своем происхождении, значимо; «... нетверды — безродные; им легко оторваться», — сказал А. Белый, подробно разбирающий тему безродности в творчестве Гоголя (Белый 1996, 63).

Статус сироты отгораживает Петра от мира людей, опирающихся на нормы и традиции, в народных представлениях сирота всегда занимает пограничную позицию, подобную той, которая свойственна «знающим». Утрата родственных связей делает этого героя легкой добычей нечистой силы, «оттого и нацелился на него Басаврюк; когда с родом ладно, обыгрывают “нечистых” (ПГ), или седлают их, как покорных скотов (НПР)» (Там

же 1996, 64). «Мотив человека, не имеющего ни рода, ни племени, которого все зовут Безродным и который ради обретения возлюбленной заключает сделку с чертом, является довольно распространенным в украинских преданиях» (Дмитриева 2001, 726). Таким образом, сиротство Петра упомянуто не случайно; оно, в отличие от «профессии», становится стимулом его отношений с Басаврюком.

Есть в повестях и другие сироты. Хома в «Вие» называет себя сиротой в беседах с козаками, везущими его на хутор сотника: «“Что ж ты, дядько, расплакался”, сказал он, “я сам сирота! Отпустите меня, ребята на волю! На что я вам?”» (2, 161). Некоторые из козаков собираются отпустить Хому именно потому, что он сирота. Сотнику он сообщает, что отца своего не знает, как и мать, которая, «по здравому рассуждению», у него была: «... но кто она и откуда, и когда жила — ей-богу, добродию, не знаю» (2, 164). Мотив сиротства больше не вспоминается, как и в «Вечере накануне Ивана Купала», но, вероятно, он поддерживает статус Хома как человека, способного войти в контакт с нечистой силой. Он не помышляет о представителях «того» мира, не нуждается в их помощи, как Петро, но именно он оказывается один на один с ведьмой. Хома, оказавшись в ее власти, отторгается от мира людей: «... в пределах своего художественного мира — романтического мира — гоголевский “пиволез” несет черты определенного отчуждения от принятых моральных норм, обычаев, установлений и т. д.» (Манн 1995, 327).

Персонажи, переживающие отчуждение по рождению, теряют разум, как Катерина и Петро, т. е. проходят еще одну ступень отчуждения от мира, в котором норма всегда противостоит отклонениям от нее. Л. В. Пумпянский пишет, что безумие «есть один из видов изгнания, вытеснения за пределы жизни; этим оно сродни смерти: но так как сумасшествие всегда восходит к некоторому личному решению *gesp.* согласно души, то оно особенно сродни самоубийству» (Пумпянский 2000, 329). Напомним, что мотив безумия — это излюбленный романтический мотив. Безумие овладевает героем, лишившимся возлюбленной, постигшим тайны мира, пережившим жестокую вражду. Заранее отчужденный от толпы, в безумии он окончательно порывает с миром. Безумие Катерины и Петра — это результат их соприкосновения с «тем» миром.

По народным представлениям, человек, испытавший воздействие нечистой силы, переживает отчуждение, которое реализуется как потеря разума. Всякая болезнь считается результатом «действия демонов болезней, другой нечистой силы, ведьм, колдунов, людей с дурным глазом и т. п.» (Усачева 1995, 225; она же 2000, 58–67). Также воспринимается безумие, насылаемое бесом. Примечательно, что «отголоски представлений о бесе — злом духе, вызывающем психический недуг (беснование), встречаются в производных названиях» болезней (Белова 1995, 166).

Петро сходит с ума, теряет память и утрачивает связи со своим окружением. Преступив черту между «тем» и «этим» миром, в своем безумии он неминуемо движется к гибели. Петро наказан им, что неумолимо подвигает его к «тому» миру. Перед тем как погибнуть, Катерина также теряет разум. И ее безумие символизирует не только страх и отчаяние, но и то состояние, в которое входит человек, соприкоснувшийся с «тем» миром. Очевидно, образ Катерины принципиально неоднозначен, его «темная» часть имеет ясную мотивировку — забота о душе грешника. Но все же происхождение, нарушение клятвы, данной мужу, придают ей некую двойственность, не лишая статуса жертвы.

Отметим особый статус таких персонажей, как Вакула, Петро, Левко, Данило. Они все молодые люди, вступившие в брачный возраст. Петро женится на Пидорке, Данило и Катерина уже женаты. Свадьбы Вакулы и Оксаны, Левко и Гали выносятся за границы сюжета, но они несомненно состоятся. «Объектом воздействия мифологических персонажей, прежде всего является человек и его мир <...>, однако в демонологии народной выделяется ряд объектов, которые наиболее уязвимы для демонов. Прежде всего, это люди, находящиеся в “переходном” состоянии (беременные, роженицы, новорожденные, молодожены, а также души умерших)» (Левкиевская, 1999а, 55). Именно поэтому во многих славянских свадебных обрядах поведение жениха строго регламентируется. Например, «жених не участвует в свадебном угощении для своих родственников в доме невесты, чтобы не подвергнуться действию злой силы (серб.)» (Гура, 1999а, 203). В особо опасном положении находятся женихи-сироты, как Петро, на что обратил внимание А. Х. Гольденберг в работе «Архетипы в поэтике Гоголя». Данило и Петро — молодожены, остальные персонажи находятся в предбрачном периоде своей жизни, но и к ним подбираются иномирные существа. Более сложно в этом отношении построен образ жениха в «Сорочинской ярмарке», где он двоится.

Грицько, видимо, ближе других стоит к противопоставленному ряду персонажей, если сам не относится к нему. Ни род его занятий, ни происхождение прямо не названы. Возможно то, что он сам торгует на ярмарке, свидетельствует о его сиротстве (Левкиевская 2002а, 407). Он вспоминает отца при знакомстве с Черевиком, но прямо не говорит, что его уже нет в живых.

Существуют и другие «подсказки» в тексте повести. Имя этого персонажа — один из эвфемизмов, употребляющихся для обозначения нечистой силы. Грицько будто невзначай говорит о «лысом дидько» (еще один эвфемизм, означающий имя черта) в беседе с Черевиком. Параска, мечтая о возлюбленном, упоминает лукавого: «... только мне чудно ... верно, это лукавый! <...> а силы недостает взять от него руку» (1, 15). Конечно, так она описывает любовное томление, тем не менее ее слова существенны

для косвенной характеристики Грицько. Он чрезвычайно легко завязывает отношения с цыганами, т. е. с «чужими». В остальном, он участвует в «свадебном» сюжете, как бы скрывая свои демонические приметы. Сама свадьба, правда, не соответствует правилам проведения народного обряда. Примечательно, что М. М. Бахтин объяснил ее особенности, исходя из тезиса о смеховом мире Гоголя: «Праздник, связанные с ним поверья, его особая атмосфера вольности и веселья выводят жизнь из обычной ее колеи и делают невозможное возможным (в том числе и заключение невозможных ранее браков)» (Бахтин 1975а, 485).

Представим противоположную характеристику этого персонажа, которая оставила бы его в ряду персонажей реальных. Грицько понимает, что Черевик «не слишком далек», и потому «... в мыслях своих начал строить план, как бы склонить его в свою пользу» (1, 17). Он «правильно» готовится к свадьбе: покупает подарки для всех, кому следует; горюет, получив отказ от Черевика и напоминает ему, что сам твердо держит слово. На предложение цыгана Грицько сначала реагирует недоумением, хотя потом принимает участие в задуманной им интриге. Эти реакции и поступки не снимают намеков на его мифологичность. «Гоголь при описании парубка использует типичное как для романтической эстетики, так и для народной былички намеренное неразличение мифологического и реального планов — то ли это загорелый парень в белой свитке, то ли черт, принявший облик парубка, «Охримова сына», и сменивший красную свитку на белую, поскольку функционально эти цвета взаимозаменяемы» (Левкиевская 2002а, 407). Видимо, в своей первой повести Гоголь еще не решился напрямую спроецировать антитезу реальное/мифологическое на главного героя таким образом, чтобы создать очевидное колебание в его характеристике.

Подводя итоги сказанному, попытаемся определить, как признаки отчуждения реальных персонажей способствуют налаживанию контактов с демонологическими. В наибольшую зависимость от них попадает Петро, характеризующийся как сирота, а потенциально — и как «профессионал». Не разрабатывая подробно тему сиротства, а только заявляя о ней, Гоголь предпочитает ей мотивы бедности и любви. Таким образом, реальная мотивация перевешивает мифологическую, которая лишь названа, что не лишает ее внутренней силы. Также сиротство Хомы остается за пределами мотивационного ряда, но его нельзя сбрасывать со счетов. Оба этих персонажа полностью подчиняются иномирному влиянию. Вакула отмечает потенциальные возможности, данные ему «профессией» и происхождением. Только для Катерины происхождение становится роковым. Ни «профессия», ни происхождение не становятся открытыми мотивациями поведения главных персонажей. Зато они усложняют их образы аллюзиями и «подсказками», не вынесенными на поверхность, а лишь подразуме-

вающимися, что придает повестям атмосферу неопределенности. Второстепенные персонажи — Пацюк и шинкарь — явно проявляют свою соотнесенность с «тем» миром.

Заметим, что мотивы сиротства и особого знания, как и статус жениха, создают «перекличку» между колеблющимися персонажами, и они сближаются между собой за счет сходных примет, что позволяет говорить о них как о вариантах единого персонажа, отмеченного мифологичностью.

В повестях присутствуют персонажи, не отмеченные причастностью к «профессии» или какими-либо другими важными приметами, но в их характеристиках порой мелькают и тут же исчезают намеки на сферу мифологического. Писатель вводит в сюжеты людей обыкновенных, втянутых в семейные распри, любовные отношения, скандалы между соседями, и только изредка замечает некоторые странные их черты, которые могут быть отнесены как за счет особого статуса, так и их природных свойств. О них читатель узнает «со стороны», со слов других. Эти другие придают им определения, относящие к «тому» миру или представляющие двойственными. То, что эти характеристики являются опосредованными, чрезвычайно значимо. Мир гоголевских персонажей предстает не только и не столько в отношениях, сколько в слове, о них сказанном.

На эту особенность гоголевской поэтики обратил внимание Ю. В. Манн. Вот что он пишет о Хивре: «Двойственно построен в «Сорочинской ярмарке» и образ Хиври. В то время как дражайшая подруга Черевика выступает просто злой, сварливой женщиной и нигде не определена автором как ведьма, способ ее описания настойчиво убеждает в обратном» (Манн 2007а, 67). Так исследователь указывает на внешние признаки Хиври и на взгляд на нее со стороны. Но в повести нет никаких характеристик ее как ведьмы, а лишь намечено ее восприятие другими как ведьмы. «Это все штуки старой ведьмы» (1, 20), — говорит Грицько, имея в виду ее несогласие на его брак с Параской. О подлинной природе ведьмы здесь речи не идет. Хивря так и остается дородной щеголихой, пожилой красавицей, всегда всем недовольной, обрушивающей на каждого встречного «треск отборных слов».

Назвать женщину ведьмой — это не значит указать на мифологический статус, так наносится оскорбление. В «Двух главах из малороссийской повести «Страшный кабан»» кухмистер обзывает содержательницу шинка старой ведьмой, Ягой и уверяет, что «сам сатана перерядился в эту бабу» (1, 263). Это высказывание не переводит сплетницу в разряд ведьм. В «Ночи перед Рождеством», когда разгорается ссора по поводу того, как покончил с собой Вакула, баба с фиолетовым носом раскрывает тайну отношений ткачихи с дьяком. Дьячиха тут же подступает к сопернице со словами: «... так это ты, ведьма, напускаешь ему туман и поишь нечистым зельем, чтобы ходил к тебе» (1, 135). Она приписывает ей действия, со-

вершаемые ведьмой, утверждая, что дьячиха будто бы умеет колдовать и знает волшебные травы, способные приворотить человека. Так в перебранке досужих кумушек возникает не только имя демонологического персонажа, но и намечается круг его действий.

Вернемся к Хивре из «Сорочинской ярмарки», чтобы сказать следующее. Она выступает в роли злой мачехи, препятствующей счастью падчерицы. В сказках и балладах мачеха всегда вредительница, колдунья, убийца (Кабакова 2004а, 207). Этот статус усложняет характеристику Хиври, но не придает ей черт демонологического персонажа. Зато он позволяет провести параллель между Хиврей и мачехой из «Майской ночи», которая является настоящей ведьмой со всеми присущими ей чертами. В Хивре же отрицательные черты не концентрируются до такой степени, чтобы считать ее ведьмой в прямом, а не в переносном смысле.

Итак, колеблющиеся главные персонажи реального плана, отмеченные особыми чертами, неявными и не перерастающими в мотивации их поступков, никак не демонстрируют свою мифологичность. Она задается косвенными указаниями, лишь подготавливающими их «необычное» поведение. Второстепенные персонажи, наделенные мифологическими приметами, в отличие от главных, вступают в действие прежде всего как их носители. Эти приметы подталкивают их к вхождению в мифологическое пространство, превращают в помощников главных или, напротив, в тех, кто сбивает их с пути истинного. Так или иначе они вторгаются в действие, смешивая его мифологический и реальный планы. Значит, в мифологическом отношении они оказываются сильнее главных.

Гоголь распределяет мифологическую нагрузку между главными и второстепенными персонажами, переворачивая их иерархическую зависимость: менее значимые герои проявляют большую мифологическую активность, чем главные. Повторим, что в повестях присутствуют персонажи, никак не связанные с нечистой силой, ни разу не вступающие с ней в контакт. Но их судьба зачастую решается благодаря тому, что кто-то из их близких идет на такой контакт. Так происходит с Галей, Оксаной, Пидоркой. Повторим — существуют персонажи, не замечающие никакого иномирного влияния.

«Чужие»

В наибольшей степени мифологичность присуща «чужим». «В народной картине мира универсальная оппозиция “свой/чужой” пронизывает все уровни — от космологических представлений (“свое” и “чужое” пространство, человеческие существа и демонические персонажи) до бытовой прагматики (различия в языке, традиционной обрядности и укладе жизни)» (Белова 2005, 15). Для «чужих» наиболее значимо то, что они располагаются в опасной близости к демонологическим персонажам, ко-

торые сами способны превращаться в «чужого», как, например, черт, который «часто предстает в облике немца, поляка, еврея, а также пана, барина» (Левкиевская 1999а, 53; см. об этом: Белова 2005, 213–218).

В повестях Гоголя присутствуют цыган, еврей, лях, турок москаль, немец, которых А. Белый назвал «подозрительными иностранцами»: «... и уже мелькают подозрительные тени: купец-“москаль”, цыган-“вор”, жид-“шинкарь”, норвящие прилипнуть к тому, в ком расшатано родовое начало» (Белый 1996, 63). Проявляют себя «чужие» себя в разной степени; цыган, еврей, лях принимают участие в действии, остальные лишь упоминаются.

Цыган выступает в двух повестях, в «Сорочинской ярмарке» и «Пропавшей грамоте». Среди «чужих» он наиболее мифологизирован. В «Сорочинской ярмарке» цыгане появляются в полумраке, при свете каганца, превращающего их в каких-то демонических существ, «подземных гномов». Вводя неизвестных славянской мифологии персонажей, Гоголь, видимо, таким образом намекает на связь цыган с «тем» миром. Так на некоторое время они резко мифологизируются, чтобы затем вернуться к «нормальному» виду. В «Пропавшей грамоте» шинкарь рассказывает, что цыгане живут в лесу и вылезают из своих нор «ковать железо в такую ночь, в какую одни ведьмы ездят на кочергах своих» (1, 84). То, что они занимаются кузнечным делом, живут под землей, отсылает их к сфере мифологического. Они делают еще и то, что деду знать не требуется, от цыган идет путь к тем, «кого нужно».

Также цыган характеризуется этностереотипными признаками «чужого», он человек злой и низкий, явно готовый на любые преступления: «...было что-то злобное, язвительное, низкое и вместе высокомерное: человек, взглянувший на него уже был готов сознаться, что в этой чудной душе кипят достоинства великие, но которым одна только награда есть на земле — виселица» (1, 20). В неоконченной повести «Гетьман» один из персонажей говорит своему маленькому сыну, почему он не хочет брать его на ярмарку: «Да там теперь столько цыганов, что еще украдут тебя, и тогда поминай, как звали» (1, 305). В «Вечере накануне Ивана Купала», по словам Пидорки, цыгане украли Ивася – так она объясняет исчезновение брата.

Цыган в «Сорочинской ярмарке» колеблется между опасным «чужим», готовым проявить свою связь с нечистой силой, и простым ярмарочным торговцем. В вступительном рассказе он крадет красную свитку; в основном сюжете цыгане удерживают Хиврю, готовую разрушить свадьбу Параски с Грицько; заключают сделки на ярмарке; помогают Грицько, но их помощь выглядит не только реальной. Эту особенность их действий заметил и верно интерпретировал Ю. В. Манн. Цыгане откуда-то знают о намерениях Грицько жениться; кобыла Черевика пропадает, видимо, их стараниями.

Как пишет Ю. В. Манн, все чудесные события начинаются после встречи Грицька с цыганом: «Прямого указания на ирреальность событий в повествовании нет. Наоборот, все, кажется, сделано для того, чтобы ее нейтрализовать: форма слухов — там, где говорят персонажи; версия об участии цыган, где о странном сообщается повествователем. Но было бы рискованным делом попытаться логически распутывать событийную нить произведения» (Манн 2007а, 65). Это, действительно, невозможно, Гоголь явно настаивает на двойственности образа «чужого».

Среди других «чужих» выделяется еврей, вступающий в контакт с нечистой силой в «Сорочинской ярмарке». Взяв у черта в заклад красную свитку, он сначала не догадывается, с кем имеет дело, а потом делает вид, что не узнает его, за что наказан — свиные рыла бьют его «тройчатками». В других повестях этот «чужой» никак не контактирует с иномирными существами, на первом плане находится его профессия. Наиболее часто называется шинкарство. Держит шинок еврей в «Сорочинской ярмарке». В «Ночи перед Рождеством» из-за шинкарки («жидовки, продающей вино») куму не удастся выпить в сочельник. В «Вие» выведен шинкарь, радушно встречающий козаков. «Часто в паре с чертом в качестве изобретателя и распространителя спиртного выступает инородец — еврей (шинкарство — традиционное занятие евреев в черте оседлости на территории Российской империи)» (Белова 2005, 215). В повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» еврей — возница. Есть еще одна «еврейская» профессия — откупщик. Степан Иванович Курочка в этой повести каждое утро бывает на базаре, где беседует с отцом Антоном или с «жидом-откупщиком». Во сне Ивану Федоровичу представляется, как он идет к еврею-портному. Также еврей принимает вещи в заклад.

Не только в «Вие», но и в других повестях есть замечания о «еврейской» вере. «Свиные рыла» набрасываются на шинкаря в тот момент, когда он накидывает на себя «простыню», чтобы «по-жидовски молиться богу» (1, 25). Так упоминается еврейская ритуальная молитвенная одежда. «По-жидовски» можно прочитать как — по правилам своей веры — или как — на своем языке. Иван Федорович Шпонька едет от Могилева до Гадяча, останавливаясь каждую субботу, потому что кучер «шабашовал по субботам, и, накрывшись своей попоной, молился весь день» (1, 185). Иван Федорович терпеливо ожидает окончания ритуала. Не все проявляют такую толерантность. Офицеры, с которыми служил Шпонька, таскали «жидов за пейсики не хуже гусаров» (1, 183).

В повести «Гетьман» выведены евреи — враги православия, поставленные королем над христианами и получившие на откуп церкви. В «Страшной мести» Данило сокрушается из-за того, что «жидовство угнетает бедный народ» (1, 162). Гоголь дает евреям, пошедшим в услужение к ляхам, резко отрицательную характеристику, но в беседе пары персонажей, Ост-

раницы и Пудько, образ врага православия принимает комический оттенок: «Какое было снести всякому христианину, что горелка находится у врагов христианства? А теперь и храмы Божии!» (1, 270).

Проскальзывают в повестях устойчивые представления о жадности и богатстве евреев: «Где були евреи, там було богатство...» (цит. по: Белова 2005, 45). В «Вечере накануне Ивана Купала» сказано, что у Петра на единственной свитке «было больше дыр, чем у иного жида в кармане золотых» (1, 40). В «Сорочинской ярмарке» шинкарь запирается по ночам и пересчитывает деньги, спрятанные в сундуках. Кум в «Ночи перед Рождеством» так обвиняет шинкарку в жадности: «Оно бы и так думал, чтобы в шинок; но ведь проклятая жидовка не поверит, подумает еще, что где-нибудь украли; к тому ж я только что из шинка» (1, 123). В повести «Гетьман» один персонаж вскользь замечает, что его отца надул «гаспид лысый», «жидок», не заплативший ему обещанные три рубля. Это традиционные черты «чужого», которому обычно приписывают всякие неблаговидные дела.

В «Вечере накануне Ивана Купала» есть указание на устойчивую пару персонажей народных интермедий — черт и еврей: «... бывало, один оденется жидом, а другой чортом, начнут сперва целоваться, а после ухватятся за чубы ...» (1, 47). Речь идет о представлении, разыгрываемом на свадьбе. Элементы театральности входили в календарные и семейные обряды. «В поворотные моменты года, отмеченные в славянском народном календаре обходами ряженных (святки, масленица, обряды, приуроченные к концу Великого поста), а также на определенных стадиях обрядов жизненного цикла (конец свадьбы, “игры при покойнике” в похоронном обряде) значительную роль играют маски “чужих” (инородцев, иноверцев), с помощью которых реализуется апотропейно-продуцирующая семантика обряда» (Белова 2005, 204). О. В. Белова поясняет, как выглядел еврей в таких представлениях — он был в черной одежде, с бородой и пейсами, ему были присущи приметы демонологического существа: хромота, горбатость, выступал он в белой маске.

В образе ляха мифологические признаки лишь намечены. В повести «Гетьман» в одном высказывании мелькает архаическое представление о том, что этот «чужой» способен к людоедству. Рассерженный отец пугает маленького сына: «Давай его сюда, Маруся; я сейчас за окошко: пусть там съедят его волки, либо ляхи...» (1, 304). Этот признак «чужого» соотносит его с воинственными противниками, завоевателями и роднит с демонологическими персонажами (Белова 2005, 28–29). Встречаются в повестях обвинения ляхов в связи с дьяволом, на что те отвечают: «То брешешь, лайдак, же говоришь, что мы дьяволы; то мы не дьяволы, мы коронные» (1, 289). Хоромы великого пана называются дьявольским гнездом, а польские паны нечистыми.

В остальном, ляхи — это завоеватели и враги по вере. Воспринимаются они крайне негативно. «Именно в зонах пограничных контактов, как считают этнографы, обычно актуализируются и активно бытуют самые «конфликтные» мотивы фольклорной этнологии, тогда как в центрах размещения национальных сообществ они ослабевают, становятся менее значимыми» (Белова, Виноградова 2002, 310). Ляхам отказано в праве называться христианами, поэтому их праздники именуются окаянными. Ведь они наступают на православную веру, по Украине ходят ксендзы и перекрещивают козацкий народ в католиков: «Больно было глядеть, как по-смеивался католик православному народу, и вместе весело. Подожди, ляше, увидишь, как растопчет тебя вольный рыцарский народ!» (1, 283). Их ксендз совсем не похож на христианского попа, «пьет и гуляет <...> и говорит нечестивым языком своим странные речи» (1, 161). Ляхи «обдирают» и обворовывают божьи церкви, начальник отряда в монастырской церкви собирается поставить лошадей. В повести «Гетьман» «довольно рослый поляк с глупо-дерзкою физиономиею» уверяет, что поповская борода не стоит подошвы, а еврейский «еломец» (ермолка) краше, чем «холопска вяра».

Ляхи — враги козачества. Данило в «Страшной мести», который раньше держал руку этого неверного народа и ходил вместе с ними на «крымцев», теперь готов выступить против них. Он возмущается тем, что «шляхетство наше все переменяло на польский обычай, переняло лукавство ... продало душу, приняв унию» (1, 162). Ляхи не только сражаются с козаками, они угнетают мирное население. Остановившись в корчме, «беснуются и отпускают шутики»: таскают за бороды евреев, рисуют им на лбу кресты, стреляют в баб холостыми зарядами.

О немцах рассуждают винокур и голова в «Майской ночи», точнее о невиданном немецком изобретении: «Ну, сват, ты слышал, что повывдумывали проклятые немцы? Скоро, говорят, будут курить не дровами, как все честные христиане, а каким-то чертовским паром. <...> Слыханное ли дело, чтобы паром кипятить что» (1, 64, 65). Представления о немцах как изобретателях машин долго существовали в народной культуре: «все машины сделаны немцами» (цит. по: Белова 2005, 85). Собеседники не просто недовольны новинкой. Они ее отрицают как дело не христианское — немцы для них, конечно, не христиане, таковыми в народном сознании были только православные. Поэтому на них сыплется град оскорблений — они дурни, собачьи дети и заслуживают батога. Здесь «чужой» воспринимается как всякий инородец, от которого всего можно ожидать. «“Чужие” выступают как изобретатели и создатели всякого рода “неправильных” предметов и обычаев, разрушающие традиционные устои и вредящие людям» (Белова 2005, 214). В «Ночи перед Рождеством» Гоголь делает примечание, объясняющее, что у нас немцем называют всякого, будь он француз, «це-

сарец», швед, — они все из чужой земли. Напомним, что черт здесь — совершенный немец.

Татары («крымцы») и турки сближаются с ляхами, которые иногда оказываются хуже татар: «Не бывало такого соблазна на русской земле и от татар» (1, 161). В другом случае между ними ставится знак равенства, как в «Вечере накануне Ивана Купала»: «Какого народу тогда не шаталось по всем местам: крымцы, ляхи, литвинство» (1, 38). В остальном, они выступают врагами казачества. В «Страшной мести» козаки вспоминают о том, «как два дни билась при Соленом озере орда» (1, 142). Колдун, явившись перед Катериной в образе друга ее покойного мужа, рассказывает, как они «рубилась» с «крымцами» и турками. В «Ночи перед Рождеством» запорожцы перед царицей так говорят об этих народах: «Разве держали мы руку поганого татарина, разве соглашались в чем-либо с турчином <...>. Чем виновато запорожское войско? <...> тем ли, что перевело твою армию чрез Перекоп и помогло твоим енералам порубать крымцев?» (1, 132). Слепой бандурист поет о Стефане Батории, воевавшем с «турчином» и приказавшем пленить пашу. Таким образом, турки и татары («крымцы»), как и ляхи, — враги христианства и Украины. Герой повести «Гетьман», Острица, побывал у них в плену, но «Не годится жить меж ними христианину» (1, 283).

Такой «чужой», как москаль, не мифологизируется; правда, однажды он ставится рядом с чертом: если черт и москаль что-нибудь подцепят, то поминай, как звали. Так указывается на его вороватость, о чем вспоминает и Хивря: «... дурень мой отправился на всю ночь с кумом под возы, чтобы москали на случай не подцепили чего» (1, 21). Черевик, кстати, радовался бы, если бы его старуху увезли москали. Называются они голодными: столько проку, сколько от голодного москаля. В одном сравнении отмечено, что москали страшно ругаются: «Твою милость величают такими словами — словом, сказать стыдно; пьяный москаль побоится выбросить их (бранные слова. — Л. С.) нечестивым своим языком» (1, 69). «У русских матерная брань, в том числе женская, табуирована меньше, чем у украинцев и белорусов» (Санникова 1995, 250). Москали страшно неприятны, на что жалуется Григорий Григорьевич в повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка»: «Проклятые кацапы, как я после узнал, едят даже щи с тараканами» (1, 188). Как видим, москаль наделен типичными чертами «чужого» бытового плана. Отмечены занятия москалей — они торгуют на рынке рукавицами и поясами, разносят товар по селам. Москаль, как еврей и цыган, — один из персонажей сенок, разыгрываемых на свадьбах: «Начнут, бывало, наряжаться в хари, боже ты мой, на человека не похожи! Уж не нынешних переодеваний, что бывают на свадьбах наших. Что теперь? — только корчат цыганов да москалей» (1, 46).

Признаки «чужести» порой совмещаются в одном образе, как в повести «Гетьман». Это «начальствовавший отрядом», которого Гоголь называет «каким-то смешением наций» и показывает это смешение через костюм, язык и «моральный облик»: «Родом серб, буйно искоренивший из себя все человеческое в венгерских попойках и грабительствах, по костюму и несколько по языку поляк, по жадности к золоту жид, по расточительности его козак, по железному равнодушию дьявол» (1, 290). Так в характеристике собираются наименования многих «чужих», к которым присоединяется и «свой», козак — и его пороки присвоил себе «начальствовавший». Завершает Гоголь описание этого «чужого» указанием на то, что тот связан с дьяволом, так намечается его мифологизация.

Итак, «чужие» — цыган, еврей, поляк (лях), турок (татарин), москаль, немец — это либо мало значимые персонажи (исключение составляет цыган), либо лишь называемые. Часто выстраивается собирательный образ «чужих», в первую очередь ляхов, которые обычно образуют группы. Другие «чужие» мелькают при большом стечении народа, например, на ярмарках. Все они не занимают значительного места в пространстве сюжетов повестей и никак не индивидуализированы: «...человеческое в персонажах не названо и кажется намеренно стертým; одни уроды, чудовища, звери и птицы, черти, “цыгане”, “жиды” и “немцы” — людей нет» (Подорога 2006, 134). Намеренность здесь, действительно, присутствует, так как Гоголь следовал народным стереотипам. При этом большинство «чужих» остается за пределами сюжетного пространства, они — за исключением цыгана — вводятся на уровне слова, что не снимает их значимости. Гоголь таким путем достраивал систему персонажей народного рассказа о сверхъестественном, где не раз появлялись «чужие» или, точнее, нечистая сила в их облике. Он показал двойственность «чужого», который в народной культуре всегда воспринимается отрицательно или, по крайней мере, настороженно, и, следовательно, существенно расширил представления о мире своих персонажей.

Демонологические персонажи двойственной природы

Нечистая сила в повестях принимает разные обличья и воздействует на человека с различной силой. Кроме того, Гоголь учитывает неопределенность, присущую иномирным существам в народной мифологии. По поверьям, среди них есть такие, которые не поддаются описанию и не имеют имени. Его заменяют безличные или неопределенно-личные предикативные конструкции — пугает, манит, водит. Такие конструкции есть и у Гоголя: «“Вишь, какого человека кинуло в мешок!” сказал ткач, пятась от испугу. “Хоть что хочешь говори, хоть тресни, а не обошлось без нечистой силы. Ведь он не пролезет в окошко!”» (1, 125).

Для указания на подобные проявления мифологического и в народном

рассказе, и в повестях Гоголя используются неопределенные местоимения — что-то, кто-то; личные, указательные — он, оно, то, это: «Если оно, то есть, то самое, которое сидит там...» (1, 71). Когда в «Заколдованном месте» дед бежит домой, что-то «...так и чешет прутьями по ногам» (1, 213). Человек, даже увидев мифологическое «нечто», бывает не в состоянии определить, что это, хотя осознает, что оно представляет опасность. Деду в «Пропавшей грамоте» чудится что-то серое, которое «выказывает» рога. Заметив, как это мифологическое «нечто» вылезает из-под воза, он не в состоянии конкретизировать то, что возникло перед ним. В «Вечере накануне Ивана Купала» перед Петром скачут безобразные чудища, какие это демонологические персонажи, неясно. Он видит, как сотни неизвестно чьих мохнатых рук, тянутся к цветку папоротника. Персонажей этих опознать невозможно, как и многих других, попадающих в поле зрения человека. Гоголь населил мир Диканьки различными вариантами мифологического «нечто» для того, чтобы создать атмосферу неопределенности — иным непознаваемый «другой» мир быть не может.

Никак не названные демонологические персонажи в повестях встречаются не так часто. В основном Гоголь выводит конкретных представителей «того» мира, и большая часть из них склоняется к противоположному ряду, «человеческому». Некоторые из них в очень малой степени наделены человеческими чертами; другие, напротив, довольно слабо мифологизированы. «В основе славянской демонологической системы лежит универсальная схема, включающая две категории персонажей, расположенных между крайними точками оппозиции “человек — не-человек”» (Виноградова 2000а, 33). Из сильных демонологических персонажей Гоголь избрал черта («Ночь перед Рождеством», «Сорочинская ярмарка»). Другие персонажи, ведьмы, колдуны, выступающие в «Вечере накануне Ивана Купала», «Майской ночи», «Ночи перед Рождеством», «Страшной мести», в «Вие», имеют двойственную природу. Особняком стоит русалка, чье существование в «том» мире, поддерживается историей ее земной жизни. Черт, русалка, колдун и ведьма — устойчивые персонажи быличек (Толстой 1995а, 279). Только в «Вие» присутствуют персонажи, не имеющие аналогий в народной культуре — это Вий и его окружение, которых можно считать данью романтической традиции (см.: Левкиевская 2000).

Гоголь не вникает в тонкости демонологической природы. Он не учитывает того, что, по народным верованиям, например, ведьма характеризуется двоедушием, что в нее вселяются демоническая душа или злой дух, вредящие людям. Это «признак демонический и опасный, характерный для людей-демонов» (Толстая 2000, 59). Писатель сосредоточивается на колебании между человеческим и демоническим. Для него «точкой отсчета остается человек, и противопоставление, по сути дела, состоит в разной

степени удаления от *человеческого* и приближения к *демоническому*» (Цивьян 2008б, II, 221). Как и персонажи народной мифологии, гоголевские демонологические персонажи имеют антропоморфный облик, проявляют способность к оборотничеству, их иерархия неотчетлива точно так же, как и в народной культуре.

Колдун и Басаврюк («Страшная месь», «Вечер накануне Ивана Купала») сходны по своим функциям и характеристикам, только Басаврюк занимает более сильную позицию в сфере мифологического, чем колдун, который, в свою очередь, наделен ббольшим числом «человеческих» признаков, без исключения негативных.

Колдун. Басаврюк («Вечер накануне Ивана Купала») — персонаж, приближающийся к высокому рангу демонологических персонажей. В журнальной редакции он назывался Бисаврюком, что, видимо, должно было прямо указывать на его соотнесенность с демоническими силами. Это имя, в котором просвечивают мифологические значения, указывает на его статус. Оно восходит к венгерскому *boszorkány* (дух умершего, колдунья). От *boszorkány* происходят наименования трансильванских вариантов оборотней *bosogoi*, принимающих вид волка и других животных, находящихся в опасных локациях, на меже, на мельнице, в пустом доме. В украинской демонологии присутствуют такие персонажи, как босоркун, босорканя (Свешникова 1998, 198–201; Виноградова 2000б, 236–237). Наименования опасных персонажей, заимствованные из других языков, более «безопасны», чем «настоящее» имя (Левкиевская 1999а, 52).

В журнальной редакции Петро сразу опознает в Басаврюке дьявола, он называется лукавым и нечистым. Этот персонаж способен указывать места, где зарыты клады, выступает он в функции беса-искусителя в отношениях с Петром. Басаврюк одаривает народ деньгами, золотом. Его подарки опасны, так как «... на другую же ночь и тащится какой-нибудь приятель из болота, с рогами на голове, и давай душить за шею, когда на шее монисто, кусать за палец, когда на нем перстень, или тянуть за косу, когда вплетена в нее лента» (1, 39). Так подспудно проявляется мотив посещения женщин демонологическими персонажами, которыми «обычно выступают: а) покойник (упырь), навещающий в облик умершего мужа или жениха свою жену или невесту; б) летающее демоническое существо, наделенное признаками змея <...>; черт, бес, нечистый дух, способный принимать вид змея, вихря, светящегося в полете предмета либо являться к женщине в виде близкого ей человека» (Виноградова 2000б, 316). Гоголь лишь наметил этот распространенный мотив.

Басаврюк способен к превращениям, что свойственно черту, который представляется мертвецом, «часто в быличках и поверьях они никак не различаются» (Виноградова 1998, 86): «На пне показался сидящим Басав-

рюк, весь синий, как мертвец. Хоть бы пошевелился одним пальцем. Очи недвижно уставлены на что-то, видимое ему одному только; рот в половину разинут, и ни ответа» (1, 44). Также он появляется в образе жареного барана. Басаврюк способен неожиданно исчезать и появляться: «Откуда он, зачем приходил, никто не знал. Гуляет, пьянствует и вдруг пропадет, как в воду, и слуху нет. Там, глядь — снова будто с неба упал» (1, 38). Также он пропадает после того, как разбогател Петро, и вновь появляется после его смерти.

Иногда о Басаврюке говорится, что он знается с сатаной, что он сам дьявол, считают его также колдуном. Его мифологический статус то повышается, то понижается, Гоголь принципиально не придает ему однозначности. Характеристика Басаврюка как бы разорвана: то он дьявол, но преимущественно в человеческом образе (исключение составляет эпизод, предшествующий добыванию клада), то колдун, которому по определению присущ этот облик. Басаврюк именуется «бесовским человеком», «дьяволом в человеческом образе».

Большое число примет «человеческого» присутствовало в журнальной редакции, которые Гоголь убрал в книжной. Там было сказано, что Басаврюк «гайдамачил» по захолюстьям, «обдирал» приезжих купцов. Ходили слухи, что в лесу у него есть шалаш, из которого слышался какой-то странный, бессмысленный шум и речь «совершенно не наша». «В народной традиции “чужой” язык осознается как признак нечеловеческой природы, отсутствия разума. Только “свое” наречие признается полноценным, “человеческим” языком» (Белова 2005, 65). Вот как об этом говорится в «Страшной мести»: «Еще до Карпатских гор услышишь русскую молвь, и за горами еще, кой-где, отзовется, как будто родное слово: а там уже и вера не та, и речь не та» (1, 168). То есть Басаврюк ранее имел черты «чужого», отторженного от мира — разбойничество, уединенная жизнь в мифологически отмеченном локусе, «не наш» язык. В книжной редакции предьстория Басаврюка изъята, «чужим» он выступает лишь по вере. Священник запрещает прихожанам с ним знаться, а кто «знается <...>, станет считать за католика, врага Христовой церкви и всего человеческого рода» (1, 39). Басаврюк же обещает «залепить его козлиное горло» горячей кутьей. Так намечается противопоставление священник / демонологический персонаж, которое полностью реализуется в «Страшной мести», где противостояние пары схимник / колдун доводится до логического конца.

Колдун («Страшная месть») колеблется между демоническим и «человеческим», которое стремительно мифологизируется. Над ним тяготее родовое проклятие, не дающее ему войти в мир людей. Его предок убил своего названного брата. Прямо Гоголь о таком виде ритуального родства, как побратимство, не говорит, но замечает: «Жили они так, как брат с бра-

том» (1, 176); также Иван называет Петра своим милым братом. «Во многих песнях и балладах в центре композиции — несоблюдение условий побратимства (например, предательство одного из побратимов или отказ от предложения побратимства и героическая гибель в сражении)» (Толстая 2009а, 81). Основа сюжета песни старого бандуриста — предательство одного из братьев: Петро предал Ивана, как Иуда, пресек ветвь его рода, убив не только его, но и маленького сына. Он лишил его рода, «А человек без честного рода и потомства, что хлебное семя, кинутое в землю и пропавшее даром в земле. Всходу нет — никто и не узнает, что кинуту было семя» (1, 178). Такое преступление, как нарушение родового закона, не остается безнаказанным. «... кара за совершенный отдельным человеком грех может обрушиться на социум (семью, род, село, общину, страну, весь род человеческий)» (Толстая 2008б, 434). Так и происходит в песне бандуриста. Кара, распространившаяся на всех потомков Петра, определяет статус колдуна и его жизненное поведение.

Он родился не таким, как все, уже в детстве его боялись и избегали. Колдун расправился со всей своей семьей, жаждет жениться на собственной дочери, т.е. готов преступить «родовой закон»: «... ты посмотри на меня, Катерина, я хорош! Люди напрасно говорят, что я дурен. Я буду тебе славным мужем» <...> чуден ей показался <...> и поцелуй, и странный блеск очей» (1, 149). Инцестуальный мотив — это и распространенный романтический мотив, в быличках и народных балладах говорится о преступной связи брата и сестры.

Исключенность из мира человеческих отношений усиливается характеристикой колдуна как «чужого», он называется «недобрым гостем». Жил он в чужой стороне, где «все не так, и люди не те, и церковей христовых нет...» (1, 140). Не те люди — всегда «чужие», «чужие» — всегда не люди. Колдуна будут судить «... за тайное предательство, за сговоры с врагами православной русской земли» (1, 157). Он хотел продать католикам украинский народ и выжечь христианские церкви. Такие, как колдун, «... таскаются, бог знает где, когда православные бьются насмерть, а после нагрянут убирать не ими засеянное жито. На униатов даже не похожи, не заглянут в Божию церковь» (1, 147). Данило утверждает, что его тесть не верует в Христа, называет его антихристом, Катерина — богоотступником. Он, по народным представлениям, и не может быть христианином: «Чтобы стать колдуном, нужно отречься от Бога и заключить договор с нечистой силой» (Левкиевская 1999в, 529). Колдун манипулирует предматами, меняя их природу, например, превращает железные цепи в трухлявую колоду.

Никто из персонажей не сомневается в его связи с «тем» миром. Катерина называет колдуна братом черта, есаул подносит к нему икону со словами: «Пропади, образ сатаны, тут тебе нет места» (1, 141). Он сам несет-

ся в свое жилище, чтобы «допросить» нечистую силу. Данило в сцене колдовства узнает свою опочивальню, в которой «вместо образов выглядывают страшные лица» (1, 154). Катерина уверяет, что у ее отца железное сердце, которое выковала ведьма на «пекельном» огне. «Железо противопоставлено живой природе: оно холодное, неподвижное, оно не растет и не развивается, оно — элемент “мертвого” мира. Поэтому железо часто выступает как атрибут нечистой силы» (Левкиевская 1999г, 198). В народной культуре считается, что именно сердце колдуна является вместилищем злого духа (Виноградова 2000а, 38).

Он, как и Басаврюк, может исчезать в одно мгновение: «Говорила Катерина, но его уже не было» (1, 159); «Мушкет гремит — и колдун исчез за горою» (1, 164); «...но колдун успел вскочить на коня и пропал из виду» (1, 172). Но он не может открыть келью, в которой его заперли, так как ее возвел схимник, «и никакая нечистая сила не может отсюда вывести колдуника, не отомкнув тем самым ключом, которым замыкал святой свою келью» (1, 159). Так настойчиво повторяются напоминания о связи колдуна с «тем» миром и выявляется оппозиция Бог/дьявол. Напомним, что буквы Священного Писания в его присутствии наливаются кровью. Однажды он выказывает стремление покаяться в грехах, но «не такие грехи его, чтобы Бог простил ему» (1, 157). Убийство схимника в полной мере раскрывает противостояние колдуна вышним силам. Антитеза колдун/схимник и однородные с ней свойственны романтической культуре. Развивается она, например, в IV части «Дядюв» Мицкевича, где пришелец из другого мира не проявляет никакой агрессивности, в отличие от колдуна.

Таким образом, этот персонаж — человек, связанный с нечистой силой, являющий собрание пороков, отчужденный от всего живого. Он творит только зло и погибает, не оставив на земле никакого следа. Он столь ужасен в своем человеческом облике, что реальное в нем уже не противостоит мифологическому и сливается с ним. Хотя Гоголь во многом следовал народным представлениям, именно этот персонаж, может быть, более других демонстрирует черты, присущие романтическим героям: он не только окружен таинственностью, но владеет искусством волшебства, испытывает преступную страсть к дочери. Можно предположить, что по отношению к тайне колдуна, не открытой ему самому, Гоголь выстраивает традиционный романтический мотив распознавания. «Обычно повествование начиналось с какого-либо странного, необъяснимого события, то есть читатель с первых строк сталкивался с тайной. Напряжение тайны возрастало все больше и больше, пока в загадочном не открывалась наконец воля или влияние носителя фантастической силы — злой или доброй. <...> Поэтика романтической тайны обильно впитала опыт авантюрного романа и романа ужасов, с приемами усложнения тайны, ретардации, узнавания и т.д.» (Манн 2007а, 75–76). Мотив раскрытия тайны во сне также

входит в ряд не свойственных народной культуре, для которой важно снотолкование, основанное на распознавании знаков-символов (Толстой 2003, 305). Катерине во сне открывается, что урод, которого она видела на свадьбе, ее отец. Также во сне она видит отца, угрожающего убить ее сына.

Можно утверждать, что Басаврюк — более однозначная фигура, чем колдун, он в большей степени проявляет свою демоничность. Оба этих персонажа почти никогда не срываются на уровень человеческого. Если это происходит, они проявляют себя лишь как носители зла, в чем сходны между собой. Следовательно, они занимают аналогичные позиции и действуют сходно, их можно считать вариантами единого демонологического персонажа.

Ведьма. Такой демонологический персонаж, как ведьма, выступает в повестях в гораздо большем числе вариантов. По народным представлениям, она «сочетает черты реальной женщины и демона. Это отличает ведьму как от собственно демонов (русалок, богинок, лешего и т. п.), так и от людей, обладающих сверхъестественными способностями, но не имеющих нечеловеческой ипостаси (знахарей, шептух)» (Виноградова, Толстая 1995, 297). Наиболее полно представлена ведьма в «Вие», где не возникает никаких сложностей с ее идентификацией. Козаки уверены в ее связи с потусторонними силами: «... правда ли, что панночка, не тем будь помянута, зналась с нечистым? <...> да она была целая ведьма! Я присягну, что ведьма!» (2, 168), «Так вот какие устройства и обольщения бывают! Оно хоть и панского помету, да все когда ведьма, то ведьма» (2, 172). Хома догадывается, что панночка «припустила к себе сатану», что «проклятая ведьма порядочно грехов наделала, что нечистая сила так за нее стоит» (2, 181). Представления о природе ведьмы в этой повести не искажены по сравнению с теми, которые присутствуют в народной культуре. Козаки «правильно» говорят и о ее приметах: у нее есть маленький хвостик, вдобавок она старая баба: «Когда стара баба, то и ведьма» (2, 169). Аналогично рассуждают товарищи Хома.

Ведьма показывается то в образе старухи, то красавицы, о чем подробно будет сказано в IV главе. По слухам, она способна и к другим превращениям, свойственным этому персонажу по народным верованиям. Появляется она в виде собаки, которая, попав в хату, приобретает обличье панночки, только «... она была вся синяя, а глаза горели, как уголь» (2, 171). Так одно превращение как бы перебивает другое: собака — красавица — живой мертвец. Она пьет кровь ребенка, его мать на следующий день находят мертвой. О панночке говорят, что она выпивала по несколько ведер человеческой крови. Подобные действия приписывались, например, полеской ведьме, карпатской босорке, сербской вештице (Виноградова 2000б, 234, 236, 240). Не всегда превращения и действия панночки были столь

ужасны, она принимала и вид скирды, подъезжающей к дверям хаты. Это один из вариантов оборотничества данного персонажа в народной культуре. Вредила панночка людям и незатейливым образом — похищала у них шапки, отрезала косы. То, что ведьма в «Вие» не имеет ярко выраженных человеческих черт, придает ей сходство с Басаврюком и в какой-то степени с колдуном. Она прежде всего демонстрирует способность к оборотничеству и вредительству.

В «Вечере накануне Ивана Купала» в паре с Басаврюком выступает ведьма, которую он называет ягой и старой чертовкой. Так как среди примет Басаврюка есть те, которые присущи и черту, и колдуну, появление этой пары не противоречит народным мифологическим представлениям. Ведьма в этой повести так же, как в «Вие», способна к оборотничеству: сначала она появляется в образе большой черной собаки, затем оборачивается в кошку и пытается выцарапать глаза Басаврюку и Петру. Только после слов Басаврюка, приправленных таким словцом, что «добрый человек и уши бы заткнул» (I, 44), она принимает обличье старухи. Здесь превращения ведьмы в животных происходят на уровне действия, а не слова. Ведьма пьет кровь обезглавленного Ивася, вцепившись руками в его тело. Так Гоголь наделяет этого персонажа одной из редких функций ведьмы, которая присуща и ведьме в «Вие». Она появляется еще раз под видом знахарки, живущей в «Медвежьем оврагу», том самом, где когда-то побывал Петро, добывая клад. Таким образом, ведьма прикидывается «профессионалом», отмеченным связью с нечистой силой и имеющим человеческую природу. Именно знахаркой воспринимают ее в селе и знают, что она умеет лечить все болезни на свете. Напомним, что Пацюк — это знахарь, имеющий признаки колдуна. Ведьма же лишь «представляется» знахаркой, выступая помощницей Басаврюка. Она же оказывается на том месте, где зарыт клад.

По народным поверьям, существующим, например, на севере России, в ночь на Ивана Купалу ведьмы собирают волшебные травы и вылетают охранять клады (Власова 1998, 65). Введя ведьму в эпизод с кладом, Гоголь прежде всего выявляет привязанность этого персонажа к Иванову дню и дает ему место в сюжетном пространстве повести. Этот праздник даже называется Иваном Ведёмским, Иваном Ведьмарским. «Чертой общеславянского распространения и наиболее устойчивой характеристикой купальского периода (практически для всех локальных традиций) является мотив вредоносности ведьм. Поверья, связанные с этим мотивом, оставаясь за пределами структурно-обрядовых элементов Купалы, образуют важный идеологический стержень, вокруг которого группируется большой комплекс ритуально-магических действий и символов» (Виноградова 2000б, 249). На Ивана Купалу происходит символическое уничтожение или изгнание ведьмы. Гоголь никак не реагирует на эти ритуалы и поверья

и обращает внимание лишь на то, что в это время «подземные клады начинают светиться или выходят на поверхность» (Виноградова, Толстая 1999, 368).

В «Майской ночи» ведьма раскрывает присущую ей двойственную природу и также проявляет способность к оборотничеству — она превращается в черную кошку с железными когтями, а после смерти в утопленницу. Упоминание железных когтей не противоречит представлениям о ведьме в народной культуре, где она наделяется железными частями тела. То, что ведьма становится русалкой, в какой-то мере соответствует народным мифологическим представлениям, по которым до Ивана Купалы в воде вместе с водяным могла обитать ведьма, способная утопить человека (Агапкина 2004а, 50). Л. Н. Виноградова пишет о том, что в южнорусских областях русалки отождествлялись с ведьмами (Виноградова 2000б, 162).

Сотник не разглядел в своей молодой жене ведьму. Панночка же сразу испугалась ее, а после превращения не сомневалась в том, кто перед ней: «Угадала бедная панночка, что мачеха ее ведьма и что она ей перерубила руку» (I, 56). Помнит она об этом, став утопленницей: «Она страшная ведьма: мне не было от нее покою на белом свете» (I, 75). Панночка утаскивает ее в воду, где та делается неотличимой от других утопленниц. Все попытки русалок узнать, кто из них ведьма, ни к чему не приводят, пока в действие не вступает Левко. Он сумел ее распознать, так как ее тело «не так светилось, как у прочих; внутри ее виделось что-то черное» (I, 76). Проблема идентификации демонологического персонажа решается таким образом благодаря литературной «подсказке».

В «Пропавшей грамоте» дед, оказавшись в аду, увидел ведьм разряженных и намазанных и был вынужден с одной из них играть в карты. «Азартные игры в карты или в кости — обычный способ времяпрепровождения нечисти: леших, водяных, чертей» (Морозов 1999, 381). Играют «адовы жители» на шапку и обещают ее отдать, если дед трижды сыграет с ними в «дурня». Обратил внимание на то, что словенский фольклорный персонаж, Пуст, «брат или двойник сказочного Курента», также играет в карты с чертями и обыгрывает их (Матичетов 1989, 96). «Вишь, бесовское обмрачивание!», — говорит дед, видя, как ведьма путает карты. Посрамленная дедом ведьма корчится в муках, и гром гремит по всем пеклу. Ведьмы здесь неотделимы от чертей, что не противоречит народным представлениям.

Если все эти ведьмы выказывают в основном свою демоническую природу, то в Солохе из «Ночи перед Рождеством» в значительной степени проступает «человеческое». «Солоха, хотя и “ведьма”, а — баба; одень ее в сукно, или в капот Василисы Кашпаровны, — суть не изменится» (Белый 1996, 151). Ее демоническое начало активизируется, когда она появляется в паре с чертом. Как и положено, в сочельник она вместе с дымом вылетает на метле из печной трубы, которая для всех демонологических

персонажей «является “каналом коммуникации” с миром людей и с собратьями (это согласуется с общей символикой печной трубы, которая является открытой границей, посредником между этим и потусторонним миром)» (Березович 2007, 489). Указание на дым нельзя считать случайным. Известно, что в народной мифологии дым — это «медиатор, связующее звено между землей и небом, земным и потусторонним миром <...>, в черный дым превращаются исчезающие, улетающие черти, бесы <...>. По дыму распознают нечистую силу» (Плотникова 1999а, 168–169).

У Гоголя ведьма поднялась так высоко, что «одним только черным пятнышком мелькала вверху. Но где ни показывалось пятнышко, там звезды, одна за другой пропадали на небе» (1, 97). Так возникает мотив похищения небесных светил, чем всегда занимается ведьма — «Кража звезд с неба приписывается ведьмам (болг., укр., рус., луж.) и чернокнижникам» (Плотникова 1999б, 294)). Вот как об этом пишет Н. А. Маркевич: «Падает ли звезда и исчезает ли она? Это ведьма подхватила ее и спрятала в кувшин, в глечык» (Маркевич 1991, 62). Ведьма, по народным представлениям, может украсть луну или испортить ее. Связь ведьмы с небесными светилами особенно типична для народных украинских представлений (Власова 1998, 63). Гоголь кратким замечанием о пропаже звезд предвосхитил похищение месяца чертом.

Солоха выдает свою природу, посещая церковь, где смущает дьяка. В народе считается, что церковь притягивает ведьму, «служба, (особенно пасхальная и рождественская, само церковное здание, церковная утварь)» (Виноградова, Толстая 1995, 300). Ее природа раскрывается в рассказах о ней, в многочисленных слухах о ее способности к оборотничеству. Никаких доказательств того, что Солоха превращалась в черную кошку или в свинью, кричавшую петухом, да еще надевавшую шапку отца Кондрата, никто не приводит, но и сомнений эти сообщения ни у кого не вызывают. О вредительских действиях Солохи прямо не говорится, но в черновой редакции повести сказано, что она набивала трубку в гостях у попадьи, желая осквернить ее жилище. Правда, один пастух видел, как она с распущенными волосами в одной рубашке доила коров, потом она мазала ему губы чем-то гадким, после чего он не мог пошевелиться. Напомним, что ведьма, по народным представлениям, отбирает молоко у коров, также она портит пастуха.

Солоха не проявляет себя как ведьма с близкими, не использует свои «чары» против них, хотя умеет «причаровывать» решительно всех козак: она «... любила видеть волочившуюся за ней толпу и редко бывала без компании» (1, 112). Среди этих козак выделяется отец Оксаны, Чуб, чье хозяйство приглянулось Солохе. Есть у нее еще один кавалер — черт, чьи ухаживания она благосклонно принимает. Связь ведьмы с чертом, как мы уже упоминали, — известный мотив народной мифологии, который в по-

вести явно снижен. Сама Солоха не имеет особо угрожающих черт, именно в ней в наибольшей мере, по сравнению с другими ведьмами, развиты черты человеческой природы, практически отсутствующие у других.

Ряд ведьм, в отличие от пары колдун — Басаврюк, различается достаточно сильно. Панночка в «Вие» в полной мере проявляет свою демоническую природу и слабо выражает «человеческую». То же можно сказать о ведьмах из «Вечера накануне Ивана Купала» и «Пропавшей грамоты». В «Майской ночи» окончательно раскрывается двойственная природа ведьмы, Солоха же ближе всех остальных ведьм стоит к ряду реальных персонажей. Она, кстати, оставляет ведьминские занятия для решения своих матримониальных дел.

Таким образом, по признакам реальное / мифологическое ведьмы делятся на две группы — одну составляет Солоха, другую — ведьмы из «Вия», «Вечера накануне Ивана Купала», «Пропавшей грамоты», «Майской ночи». Только этой группе Гоголь придал свойство оборачиваться в животных, в собаку и кошку. «Способность к быстрым превращениям и многообразию принимаемых обликов выделяют ведьму среди других мифологических персонажей» (Власова 1998, 62). Эти животные и сами в народной культуре воспринимаются в мифологическом аспекте. «Между демонологическими и животными персонажами существует тесная взаимосвязь, доходящая подчас до их полного неразличения. Между ними вообще далеко не всегда возможно провести четкую грань» (Гура 1999б, 219).

Русалка. Русалка в народной культуре отличается от многих других демонологических персонажей. Она ведет свое происхождение от умерших — утопленниц, девушек, умерших или родившихся на Русальной неделе, а также скончавшихся до вступления в брак, детей, умерших до крещения (Виноградова 2000б, 40–41). У Гоголя в «Майской ночи» русалка (утопленница) являет собой раздвоенный, но не двойственный образ — в сюжетном пространстве она действует как демон, в вербальном — как человек (в рассказах Левко и своих собственных). Граница между этими двумя вариантами одного персонажа — самоубийство, мотив излюбленный романтиками. В человеческом облике русалка — традиционный персонаж сказок, невинно гонимая падчерица, в мифологическом — народных рассказов о сверхъестественном. Но у нее отсутствуют вредительские функции: она не заманивает человека в воду, не щекочет его до смерти, не пугает. Панночка лишь просит у человека помощи. Правда, ходят слухи о том, что того, кто ей в этом отказывает, она обещает утопить. Сама она становится помощницей Левко, что ей не свойственно в народной мифологии. Хотя романтический образ этого персонажа и повлиял на гоголевскую русалку, она не влюбляет в себя прекрасного юношу и сама не влюбляется в него. Обратим внимание на то, что некоторые женские де-

монологические персонажи способны к чувствам — южнославянские вилы «влюбляются в людей, особенно в пастухов, сожительствуют с людьми, вступают с ними в брак и рожают детей» (Толстая 1995б, 375). Итак, ее образ распадается надвое — возникают ее «жизненная» и «подводная» истории. Это один из примеров того, как Гоголь сопрягает человеческую «предысторию» персонажа с его посмертным существованием.

В «Вие» на водной глади возникает еще одна русалка, «созданная из блеска и трепета» (2, 155). Она оборачивается к Хоме, а он любуется ее совершенной красотой, как замороженный, чувствуя, что ее лицо то приближается к нему, то удаляется. Эта русалка нужна только для того, чтобы показать ее прекрасный облик, никаких намеков на опасность для человека Гоголь не делает. Зато в «Страшной мести» появляется тема любви русалки, приводящей к смерти человека: «... из днепровских волн выбегают вереницами погубившие свои души девы; волосы льются с зеленой головы на плечи, вода, звучно журча, бежит с длинных волос на землю, и дева светится сквозь воду, как будто бы сквозь стеклянную рубашку; уста так чудно усмеваются, щеки пылают, очи выманивают душу ... она сгорела бы от любви, она зацеловала бы ... Беги! Крещеный человек! Уста ее — лед, постель — холодная вода; она защечокет тебя и утащит в реку» (I, 171). В этом отрывке русалки выступают как опасные демонологические персонажи.

Черт

Черт мог бы возглавить ряд демонологических персонажей, но его образ явно снижен и дан в комическом освещении, в нем — и в «Ночи перед Рождеством», и в «Сорочинской ярмарке» — угадываются черты интермедialного или вертепного черта. Черты, образующие группу вместе с ведьмами в «Пропавшей грамоте», также находятся в смеховом пространстве. Даже в аду они никак не напоминают грозных представителей подземного мира, они только пляшут, кривляются или поджаривают грешников («Пропавшая грамота», «Ночь перед Рождеством»). Именно эта группа персонажей полностью выявляет соотнесенность ранних гоголевских повестей с вертепом, народным и школьным театром, где черт не столько вызывает страх, сколько смешит, притом не только своими действиями на земле.

Он фигура расплывчатая, наделенная самыми разными характеристиками. Заметим, что в народной мифологии это наиболее неопределенный персонаж, практически вбирающий в себя все возможные функции демонологических персонажей: «Черт — это и изгнанный из рая богопротивник; и владыка подземного мира, ада; и вездесущий коварный бес-искуситель; и вселяющийся в человека бестелесный дух; и некое множество мелких духов, способных проникать в сосуды с едой и питьем и вызывать болезни у людей; и оборотень, преследующий человека в виде животного;

и «дух на услуженьи», выполняющий работу для человека и т. п.» (Виноградова 1998, 83). У Гоголя черт сражается с Богом в ночь перед Рождеством, искушает людей, превращается в животных (свинью), выступает «на услуженьи» у человека. А. Синявский назвал его последней, не поддающейся исчислению мнимостью. Он «... стоит почти за всеми его (Гоголя. — Л. С.) персонажами или тем, что с ними случается, когда они впадают в обман как в поддонную природу человеческого существования, сообщающую реалии какое-то нулевое значение» (Терц 1975, 529).

Черт в «Ночи перед Рождеством» проявляет власть над атмосферными явлениями — он напускает метель: «Вмиг вылетел он из печки, <...> и начал разрывать со всех сторон кучи замерзшего снега. Началась метель. Снег метался взад и вперед сетью и угрожал залепить глаза, рот и уши пешеходам» (1, 107). У Гоголя черт вынужден совершать некие действия, чтобы началась метель, по народным поверьям, он сам может принимать облик вихря (Виноградова 1998, 86). Также это атмосферное явление бывает средством его перемещения в пространстве (Плотникова 2004б, 13). Черт крадет месяц. В народной культуре «нередко считается, что затмение происходит оттого, что мифологические персонажи закрывают, заслоняют собой небесные светила. <...> Затмение может быть результатом кражи солнца или месяца, приписываемой ведьмам, колдунам-чернокнижникам, дьяволу» (Плотникова 1999в, 277). Также нечистая сила просто сбрасывала светила с неба. На Анну зимнюю «по болгарским верованиям, в эту ночь колдуньи сбрасывают с неба луну, превращают ее в корову и доят» (Толстая 1995а, 112). Русские считали, что дьявол «скрадывает» светила, так как во тьме легко можно поймать грешников в сети.

Персонажи гоголевской повести, не размышляя о грешниках, сразу догадываются, что произошло: «Надобно же было <...> какому-то дьяволу <...> вмешаться!...» (1, 100). Они не сомневаются в том, что ужасную темноту наслала нечистая сила. Черт же пытается навредить только Вакуле, от которого ему нет житья. Он возмутил его своей мерзкой «картиной». Эта довольно слабая мотивировка мифологически отмеченного события — пропажа месяца на великий праздник символизирует хаос, за которым следует восстанавливаемый в праздничном ритуале миропорядок.

В «Ночи перед Рождеством» черт находится «на услуженьи» у Вакулы и выступает бесом-искусителем. Может быть, он принимает вид мелкого духа и проникает в миски со сметаной и галушками в доме Пацюка. В «Сорочинской ярмарке» черт показывается в виде свиньи на ярмарке, затем перед шинкарем, продавшим красную свитку. В «Ночи перед Рождеством» превращается он в скакуна. Также «сатанинское животное» в «Пропавшей грамоте» ни кто иной, как «нечистый», принявший вид животного. «В традиционных верованиях славян конь, лошадь связаны с нечистой силой» (Белова 2005, 218). Кстати, души нечистых умерших способны к этому

превращению. По просьбе Вакулы черт становится таким маленьким, что залезает к нему в карман, т. е. он, как и многие другие представители нечистой силы, например, леший, способен мгновенно менять свой рост.

В народной культуре черт имеет множество имен. То же наблюдается в повестях Гоголя. Например, он «лысый дидько». Известно, что дед — это также один из эфемизмов нечистой силы (Седакова 1999, 41), называется он врагом, лукавым, сатаной, дьяволом. То же у Гоголя — «как лукавый дернул <...>, и тот же самый лукавый, чтоб ему, собачьему сыну, приснился крест святой» (I, 41); «как будто бы сам сатана за тобою по пятам гнался» (I, 31). В «Вечере накануне Ивана Купала» упоминается приятель с рогами из болота. Болото — это локус, записанный за чертом.

Черт по определению не имеет двойственной природы, но Гоголь наделяет его такими внешними чертами и поведенческими реакциями, которые делают его похожим на человека. В «Сорочинской ярмарке» он пропивает все и закладывает свою красную свитку, как простой мужик. В «Ночи перед Рождеством» он подъезжает к ведьме мелким бесом, нашептывает те самые слова, «что обыкновенно нашептывают всякому женскому роду» (I, 99), делает ужимки, напоминающие те, к которым прибегает заседатель, ухаживающий за поповной: он «... брался за сердце, охал и сказал напрямик, что если она не согласится удовлетворить его страсти и, как водится, наградить, то он готов на все, кинется в воду, а душу отправит прямо в пекло» (I, 111-112). Черт, как все участники эпизода, прячется в мешок, чтобы его не застали другие кавалеры Солохи. Вместо того, чтобы прибегнуть к каким-либо дьявольским ухищрениям, он томится в мешке вместе с другими; прыгает от радости, услышав, что Вакула собирается к Пацюку; хитрит как какой-нибудь дьяк или писарь. Черту, как и человеку, бывает холодно. Ведь он привык к адскому огню и жару, — замечает Гоголь, утверждая связь своего персонажа с нижним миром. Черту больно, когда его на прощанье бьет Вакула — «... и бедный чорт припустился бежать, как мужик, которого только что выпарил заседатель» (I, 137).

Подытоживая наблюдения над этим персонажем народной демонологии, приведем слова А. Синявского об участии черта жизни человека: «Из опыта Гоголя видно, что завязка любого сюжета вообще не обходится без участия чорта и в том заключается некая метафизика естественной человеческой жизни...» (Терц 1975, 530). Гоголь и относительно этого персонажа соблюдает принцип вариативности. В повестях, где черт появляется как персонаж вводного рассказа или собственно сюжета, он характеризуется сходными чертами.

Список демонологических персонажей в повестях Гоголя можно расширить за счет тех, которые лишь упоминаются, как некрещеные дети в описании сумерек в «Страшной мести»: «В час, когда вечерняя заря тухнет, еще не являются звезды, не горит месяц, а уже страшно ходить в лесу,

по деревьям царапаются и хватаются за сучья некрещенные дети, рыдают, хохочут, катятся клубом по дорогам и в широкой крапиве» (I, 171). Писатель довольно точно передает представления об этих демонологических персонажах. Это дети, умершие до крещения; некрещеный ребенок «в большей степени принадлежит миру предков, из которого он пришел, чем миру людей, что и объясняет двойственность представлений о таком младенце» (Кабакова 1999а, 86). У Гоголя такие дети появляются в опасное время суток, они хохочут и рыдают — по народным представлениям, они плачут на кладбищах, у крестов в день поминовения. Некрещенные дети связаны с ветром и сами могут превращаться в ветер (Там же, 87). У Гоголя они катаются по дорогам и прыгают по лесу. То, что они лезут по деревьям, не случайно. Многие демонологические персонажи связаны с деревом, которое «чаще всего осмысляется как место обитания демона» (Агапкина 1999, 65). В одном сравнении в повести «Гетьман» сказано, что дерево стонет, как некрещеное дитя.

В этой же повести Гоголь «задвигает» в сравнения и других демонологических персонажей; так, о лице одного персонажа сказано, что оно, «освещаясь иногда вспыхивавшим огоньком, казалось лицом какого-нибудь упыря, выказывавшимся по временам из непробудного болотного тумана и сеявшим искры чудного огня» (I, 299). Вакула в черновой редакции «Ночи перед Рождеством», спеша верхом на черте в Петербург, замечает ведьму, летящую на упыре. Упырь не стал самостоятельным персонажем гоголевских повестей, хотя именно на Украине вера в упырей была распространена. В повести «Гетьман» говорится, что чья-то сгубленная душа «таскается» по лесу, видимо, имеется в виду неприкаянная душа. В «Страшной мести» упоминается лесной дед, поражающий своим ростом, в чем слышится намек на лешего. В журнальной редакции повести «Вечер накануне Ивана Купала» вместо «приятеля из болота» стояло «домовой». Как видим, писатель убрал «лишних» демонологических персонажей в окончательных редакциях, но то, что они ранее упоминались, значимо. Их название, в некоторых случаях даже с указанием функций, расширяют «второй» мир гоголевских повестей, как бы стоящий за текстом (выражение О. Е. Фроловой).

* * *

В заключение приведем наблюдение Т. В. Цивьян над народным мифологическим рассказом. С ее точки зрения, «важно не только то, что в повседневную жизнь может ворваться нечто сверхъестественное: может быть, наиболее важно то, что повседневная жизнь настолько связана с космическим порядком, в такой степени им определена, что достаточно легкого толчка для ее преобразования-преобразования в мифологию» (Ци-

вьян 2008а, II, 211). Именно эту ситуацию воспроизводит в своих повестях Гоголь, во многом следующий народному рассказу. Мифологическое в сюжетах не соположено реальному, а вписано в него и не растворено окончательно. Для персонажей реального ряда — прежде всего главных — колебание между реальным и мифологическим лишь намечено, для персонажей демонологических оно достаточно развито. Гоголь стремится приписать многим из них человеческие черты, концентрируя значения антитезы человек/демон в одном персонаже, ср. предыстории Басаврюка, утопленницы, что создает колебание между двумя мирами.

ГЛАВА III

КОНТАКТЫ ПРОТИВОПОСТАВЛЕННЫХ ПЕРСОНАЖЕЙ

Сталкивая между собой человека и демонологических персонажей, Гоголь не сразу их сближает, а какое-то время держит на расстоянии друг от друга. Сам человек, по народным представлениям, способен ускорить это столкновение или даже вызвать, назвав демонологических персонажей по имени. Так происходит в «Вие», где Хома совершенно нехотая поминает черта: «Что за чорт! <...> сдавалось совершенно, что сейчас будет хутор. <...> Ни чортова кулака не видно» (2, 151). (О мотиве чортова кулака см.: Березович 2007, 468, 483). Далее на пути Хома появляется ведьма. Как он только понял, что за старуха перед ним «... сказал он сам в себе: “эге, да это ведьма”» (2, 155). Увидев ее в гробу, Хома снова вскрикивает: «Ведьма!» Дед в «Пропавшей грамоте», вступив в разговор со «смазливими рожами», как бы невзначай бросает: «...люлька-то у меня есть, да того, чем бы зажечь ее, чорт-ма (не имеется)» (1, 86). Эти вскользь сказанные слова подводят персонажа к опасному пространству, а он сам этими словами притягивает нечистую силу. В «Сорочинской ярмарке» Черевик так определяет своего воображаемого преследователя: «“Чорт! чорт!” Крик его был услышан: “Слышишь, Влас! <...> возле нас кто-то помянул чорта!”» (1, 27). Как только цыган говорит: «Однако ж, чорт возьми, земляк, ты, видно, ее соломою кормил» (1, 30), тут же в руках у Черевика оказывается перерезанная узда и привязанный к ней кусок красного рукава. Петро в «Вечере накануне Ивана Купала», заключая договор с Басаврюком, кричит: «Дьявол!» Называние нечистой силы по имени происходит не часто. У Гоголя «этот факт не выделен сюжетно и большей частью едва обозначен в качестве подспудной, вторичной, собственно словесной затравки приключившегося несчастья, притаившейся где-то во тьме произведения» (Терц 1975, 531).

В основном распознавание и интерпретация представителей «того» мира в гоголевских повестях, как и в народных рассказах о сверхъестественном, происходит с помощью зрения и слуха, реже осязания, обоняние как способ идентификации писатель не учитывает. По народным поверьям неприятный запах оставляют после себя демонологические персонажи, «чужие» и грешники (Кабакова 1999б, 267–269).

Гоголь детально воспроизводит восприятие человеком иномирных су-

ществ, предшествующее их непосредственному общению, если оно вообще состоится. «...восприятие — зрение, слух, обоняние, осязание, вкус — не самостоятельные и не независимые процедуры, выполняемые автономными “органами”, просто “передающими сигналы в мозг”, а гораздо больше. Это <...> источник “перцептивного знания и опыта”, (причем независимо от того, осознаются они или нет), условие распознавания, осознания, понимания и интерпретации того, что происходит в мире» (Рябцева 2004, 455).

Взгляд

Многие исследователи отмечают особое художественное зрение Гоголя: А. Белый говорил о «удесятеренности» его взора, Л. В. Пумпянский о «слишком непосредственном, слишком сильном зрении»; некоторой его невоздержанности (Пумпянский 2000, 715). В. Набоков полагал, что до Гоголя русская литература была подслеповатой (Набоков 2008, 442). Ю. В. Манн пишет о зрении, видении, взгляде, глазе у Гоголя как о понятиях, насыщенных высоким символизмом и являющих собой силу, «которая время от времени прорывает безличность и стереотипность лица, озаряя его неожиданным и подчас странным светом» (Манн 2007б, 460). По наблюдениям В. Н. Топорова, в гоголевских произведениях «всё смотрит на автора, и он смотрит на всё» (Топоров 1995, 34). А. Синявский заметил, что и люди, и вещи, и природа, «все неотступно глядят на нас и преследуют воображение автора, устремив на него полный нетерпения взгляд, что-то требуя, на что-то надеясь» (Терц 1975, 491–492). Он же считал, что гоголевские произведения ориентированы на визуальное восприятие.

Гоголь, действительно, не раз под адресатом подразумевает зрителя, например, в финале «Сорочинской ярмарки сказано: «Странное, неизъяснимое чувство овладело бы зрителем» (1, 35), в «Двух главах из малороссийской повести...» одному герою наскучило быть «безмолвным зрителем беспрестанно менявшегося ветреного поколения» (1, 253). Писатель не раз призывает читателя к рассматриванию, как в повести «Гетьман»: «Автор просит читателей вообразить себе эту картину XVII столетия. <...> Это была картина великого художника, вся полная движения, жизни, действия и между тем неподвижная» (1, 265). Слова Бахтина, сказанные им о Гете, вполне приложимы к Гоголю: «Зримость была для него не только первой, но и последней инстанцией, где зримое уже было обогащено и насыщено всей сложностью смысла и познания» (Бахтин 1979а, 207). Писатель и своих персонажей наделяет «усиленным» зрением и предпочитает не «объективное» описание «того» и «этого» мира — он доверяет его взглядам персонажей.

Обратимся сначала к зрительному взаимодействию человека и иномирных существ, заметив, что Гоголь усложняет категорию зримости вве-

дением оппозиции видимое / невидимое. В народной культуре считается, что нечистая сила остается невидимой до того момента, пока ее не заметит человек (или она становится видимой, чтобы вступить с ним в контакт). «Свойство потусторонних существ быть невидимыми человеку сочетается с их способностью становиться видимыми и иметь тот или иной облик и показываться человеку при определенных обстоятельствах, чаще всего — на временных и пространственных **границах**» (Левкиевская 2004а, 388). Демонологические персонажи появляются в пространстве повестей, лишь попав в “объектив” наблюдателя.

Не видя их, человек не ощущает их присутствия, как Вакула в «Ночи перед Рождеством», не подозревающий, что черт находится от него на опасно близком расстоянии — сидит у него в мешке за плечами. Другие персонажи в течение длительного времени рассматривают демонологических персонажей, как Левко в «Майской ночи», который сначала наблюдает за отражением панночки в пруду: «... и видит: наперед белый локоть выставился в окно, потом выглянула приветливая головка <...>, и оперлась на локоть. И видит: она качает слегка головою, она машет, она усмежается...» (1, 74). Видение это затем исчезает, но панночка появляется вновь, будто в реальности: «Окно тихо отворилось, и та же самая головка, которой отражение видел он в пруду, выглянула» (Там же). Русалки ведут хоровод не одни — за ними внимательно следит Левко. Гоголь мог бы вплести народные верования в описание лунного пейзажа, не подпуская к нему наблюдателя, но он позволил ему увидеть призрачный мир водных красавиц.

Очевидно, что писателю важно, какие приметы нечистой силы замечает человек и к какому классу явлений их относит. Он не предупреждает о ее появлении краткими мифологическими экскурсами, она реализуется лишь в восприятии человека. Только в «Ночи перед Рождеством» ведьма и черт представлены как бы заранее, т.е. до того момента, как их замечает человек. Гоголь, правда, вводит воображаемого наблюдателя, сорочинского заседателя, который, конечно, разглядел бы ведьму, но «... какое ему дело до чужих, у него своя волюсть» (1, 97). Этот заседатель — идеальный наблюдатель, от его взгляда «ни одна ведьма на свете не ускользнет» (Там же). Но он как раз не проезжал мимо в тот момент, когда по небу летела ведьма Солоха. Гоголь вспоминает этого заседателя еще раз, уверяя, что только он, а не пастух, мог бы увидеть Солоху в хлеву. Черт, как и ведьма, появляется «самостоятельно», но и у него есть свой потенциальный наблюдатель — это некий близорукий, который, даже если бы надел «... вместо очков, колеса с комиссаровой брички, и тогда бы не распознал, что это такое» (Там же).

Иномирные персонажи не только приобретают внешний облик, попав в поле зрения реальных персонажей. Они действуют у них на виду и переживают метаморфозы: «Глянул в лицо — и лицо (колдуна. — Л. С.) стало

переменяться» (1, 153). Так писатель фиксирует позиции наблюдателя, в роли которого выступают как главные, так и второстепенные персонажи. В некоторых случаях ими становятся только раз упомянутые вспомогательные персонажи, которые, кажется, и появляются только затем, чтобы увидеть нечто страшное. Например, одной старухе в «Сорочинской ярмарке» «почудился» сатана, только после этого на ярмарке заговорили о нечистой силе. В «Ночи перед Рождеством» пастух собственными глазами видел ведьму с распущенной косой. Его зрению доверяют старухи, подозревающие Солоху в ведьмовстве.

Обычно человек не рассматривает внимательно представителей «того» мира, его зрение выхватывает отдельные детали их внешнего вида, всегда значимые в мифологическом отношении. Его зрительное восприятие происходит стремительно. Для Гоголя, по наблюдениям В. Подороги, важна мгновенность случая или происшествия, которыми в ранних повестях бывают встречи с мифологическим. «И как долго ни шло бы описание составляющих происшествие моментов, оно не устраняет очевидность мгновенного» (Подорога 2006, 122). Поэтому писатель часто употребляет особую глагольную форму со значением однократного действия, утратившую показатели предикативности (глагольное междометие) — глядь. Эта форма повторяется во всех повестях, так акцентируется неожиданность и стремительность встречи с мифологическим. В «Сорочинской ярмарке»: «... только глядь — в слуховое окно выставилось свиное рыло», «глядь — во всех окнах повывставлялись свиные рыла ...» (1, 16, 25). (Эти рыла, кстати, поводят очами.) То же в «Вечере накануне Ивана Купала»: «Там, глядь — снова будто с неба упал» (1, 38), «Петро хотел было спросить ... глядь — и нет уже его» (1, 43), «Глядь, вместо кошки, старуха с лицом сморщившимся, как печеное яблоко» (1, 44); в «Пропавшей грамоте»: «Глядь, между деревьями мелькнула и речка» (1, 85), «Глядь — и в самом деле простая масть» (1, 88). Мгновенность выражает и наречие вдруг: «Всё вдруг пропало, как будто не бывало» (1, 144), «Вдруг ... среди тишины ... с треском лопнула железная крышка гроба, и поднялся мертвец» (2, 182).

Гоголь всегда учитывает неопределенность внешнего вида иномирных существ, которых человеку трудно уловить взглядом, как и контуры «ино-го» мира. Чтобы подчеркнуть неясность его очертаний и одновременно «зыбкость», неустойчивость человеческого взгляда, Гоголь использует перцептивные глаголы *чудиться*, *мерещиться*, *казаться*, которые некоторые исследователи, И. М. Кобозева, например, называют предикатами ложного восприятия или восприятия нечеткого, как Е. В. Падучева.

Нечетко воспринимает Левко окружающее его пространство. Он вглядывается в пруд так, что «... казалось, переселился в глубину его» (1, 74). Хоме показалось, что из правого глаза ведьмы покатила слеза, «... и когда она остановилась на щеке, то он различил ясно, что это была капля кро-

ви» (2, 173). Здесь Гоголь не только подчеркивает неясность видения персонажа, но и противопоставляет его видению четкому. Когда Левко следит за отражением дома в воде, ему чудится, что открылось окно. Здесь предикат *чудится* указывает на ирреальность пространственного объекта, отражающегося в пруду.

Страшные видения, представшие перед взором Данилы в «Страшной мести», требуют того же предиката. Даниле чудится, «... будто блеснуло в замке огнем узенькое окошко» (1, 151). Далее Гоголь выстраивает анафорическую конструкцию в опоре на этот предикат, усиливая таким образом невероятность смены природных явлений и контрастных изменений пространства: «И чудится пану Даниле, что в светлице блестит месяц, ходят звезды, неясно мелькает темно-синее небо» <...>. И чудится пану Даниле <...>, что уже не небо в светлице, а его собственная опочивальня <...>; и чудится пану Даниле, что облако то не облако» (1, 154). Деду в «Пропавшей грамоте» чудится, «... что из-за соседнего воза что-то серое выказывает роги...» (1, 83). В «Заколдованном месте» ему чудится пень и какая-то харя, которая, кстати, мигает. Заметим, что и демонологическим персонажам может что-то чудиться: колдуну «всё чудится <...> как-то смутно. <...> Тут чудится колдуну, что всё в нем замерло» (1, 174). Этот предикат передает нечеткость самоощущения персонажа.

Встреча с неопределенным мифологическим требует предиката *мерещиться*: «Вот и померещилось, еще бы ничего, если бы одному, а то именно всем, что баран поднял голову, блудящие глаза его ожили и засветились» (1, 50). Этот предикат бывает лишен мифологической нагрузки, например, когда говорится, что издали мерещится огонек. В дальнейшем его употребление оказывается оправданным — во дворе шинка деду, как уже упоминалось, почудилось нечто серое. Так с помощью глаголов восприятия вырисовывается образ человека, не способного адекватно воспринять сверхъестественное, можно даже сказать, такого человека, который смотрит и не верит своим глазам. Эти же глаголы используются в народных рассказах о сверхъестественном. «Неопределенность подчеркивается такими предикатами, как *чудится*, *чудит* (их можно воспринимать двояко: “происходит чудо” и “кажется”)» (Цивьян 2008а, II, 213).

Немые диалоги. Человек замечает демонологических персонажей нехотя или со страхом, не желает на них смотреть или, напротив, не может отвести глаз. Он не размышляет об их возможных действиях, не рассказывает другим, как они выглядят и как себя ведут — он переживает увиденное.

Все ранние повести пронизаны темой зрения, она распадается на отдельные эпизоды, в которых реальные персонажи устремляют взгляды на демонологических. В «Сорочинской ярмарке» страшную свиную рожу сна-

чала видит волостной писарь, а потом вся компания Черевика, в «Вечере накануне Ивана Купала» Петро со страхом смотрит на Басаврюка в образе мертвеца и на ведьму. Дед в «Пропавшей грамоте» разглядел, что возле огня сидят какие-то люди, в пекле «... ахнул дед, разглядевши хорошенько: что за чудища!» (1, 86). Данило в «Страшной мести» на свадьбе наблюдает за колдуном, который «оживает» и вступает в действие под взглядами гостей. Вместе с козаками он видит мертвецов, поднявшихся из могил. Только Вакула не разглядывает черта, а сразу вступает с ним в контакт.

Не только человек вглядывается в демонологических персонажей, они направляют на него свои взгляды, отличающиеся особой силой и, конечно, отрицательной энергией. Заметим, что лишь Пацюк, относящийся к группе «знающих», не подымает глаз на Вакулу. Глядя на Басаврюка в образе мертвеца, Петро замечает, что его взгляд неподвижен, как и взгляд того, кого колдун в «Страшной мести» нечаянно вызывает, творя заклинания. Некое лицо «... вперило неподвижные очи. <...> А незнакомая дивная голова сквозь облако так же неподвижно глядела на него» (1, 166). Взгляды Басаврюка страшны: «... всякого проберет страх, когда нахмурит он (Басаврюк. — Л. С.), бывало, свои щетинистые брови и пустит исподлобья такой взгляд что, кажется, унес бы ноги бог знает куда» (1, 39). Напомним, что его опознают в жареном баране именно по взгляду. Взгляды колдуна динамичны и разнообразны. То он хмурится, то его очи «дико» косятся, то он глядит на человека прямо, сжигая его своим взором, то так вглядывается, что пугает всех вокруг. Глаза его блистают, из них «пугливо» сыплется страшный огонь, Катерина и во сне страшится этого огненного взгляда. Он озирается, «... как будто ища очами, не гонится ли кто за ним» (1, 172). Панночка в «Майской ночи» распознает в мачехе ведьму по ее взгляду: «... только так страшно взглянула на свою падчерицу, что та вскрикнула, ее увидевши» (1, 55–56). Взгляды демонологических персонажей направлены не только на человека. Они обмениваются взглядами между собой, смотрят друг на друга, как панночка, которая заглядывает в глаза всем утопленницам, стараясь опознать ведьму.

Взгляды, которыми обмениваются противопоставленные персонажи, определяют дальнейшее развитие событий, задают развитие основной линии сюжета, который движется далее уже не только в зрительном плане. Отметим, что «Вий» целиком построен именно на взглядах. Эта повесть наэлектризована «глазами и взглядами, сияющими что-то увидеть или уйти от встречных очей, раздраженными и замороженными увиденной картиной, так же как — глазами и взглядами, исполненными борьбы между невозможностью видеть и жадной прозреть, между трепетом, запретом, наложенным на зрение, и страстью нарушить закон и переступить барьер» (Терц 1975, 501).

Хома видит ведьму в разных обличьях, она, можно сказать, зависит от

его взглядов, «конкретизируется» под их натиском. К тому же их зрительные контакты во многом определяет оппозиция видимое / невидимое, наиболее развитая именно в этой повести. Вначале, когда реальный и демонологический персонажи находятся в мире живых, они способны видеть друг друга. Но ведьма как бы не смотрит на Хома или не видит его, а только старается схватить. В народной культуре считается, что у ведьмы необычный взгляд. Южнославянская вештица даже способна убить человека взглядом (Виноградова 2000б, 239). Гоголь не наделил ведьму особым взглядом, но глаза ее, как заметил Хома, сверкают каким-то необыкновенным блеском. Под ее воздействием он неожиданно начинает видеть со стороны, «... как старуха подошла к нему, сложила ему руки, нагнула ему голову...» (2, 155). Как только Хома встречается с ведьмой глазами после поездки верхом, он видит ее в ином обличье.

Так задается тема, полностью разворачиваемая в дальнейшем — тема видения / невидения, которая будет поддерживаться противопоставлением жизни и смерти и реализовываться во взглядах Хома и попытках ведьмы его увидеть. Эти взгляды, как и попытки рассмотреть, Гоголь прописывает подробно, каждый раз меняя их направленность и способы смотреть, чередуя их с отказами Хома взглянуть на ведьму.

В доме сотника он медленно поворачивает голову, чтобы увидеть покойницу, и опознает в ней ведьму. Неотрывно и всякий раз по-разному Хома смотрит на нее в церкви. В первую ночь посматривает искоса, страшась, что покойница выглянет из гроба, но взглядывает часто, непрерывно «обращает глаза свои на гроб, как будто бы задавая невольный вопрос: «Что, если подымется, если встанет она?» (2, 174). Когда покойница подняла голову и села, «Он дико взглянул и протер глаза», затем «Он отвел глаза свои и опять с ужасом обратил на гроб» (Там же). Так взгляды чередуются с моментами «несмотрения» и становятся невольными. Когда ведьма пошла по церкви, «Хома не имел духа взглянуть на нее» (Там же), когда она вернулась в гроб, он «со страхом поглядывал на это тесное жилище ведьмы» (2, 175).

Во вторую ночь Хома окончательно осознает опасность и решает «... не подымать с книги своих глаз и не обращать внимания ни на что» (2, 176), но не утерпел и «робко повел глазами на гроб» (Там же). Теперь он старается не смотреть на ведьму прямо и глядит, «покосивши слегка одним глазом» (2, 177). Похоже он вел себя и в первую ночь. В Подорога обратил внимание на косящий, уклоняющийся, не прямой взгляд гоголевских персонажей и решил, что он означает неспособность персонажей к непосредственному контакту и диалогу. Это, действительно, так, но в случае зрительного контакта с демонологическим персонажем такой взгляд выражает страх и нежелание вступать в общение. Потом Хома вовсе замуривается, т.е. окончательно отказывается смотреть.

На третью ночь над зрительными образами преобладают акустичес-

кие, но все же: «Всё было также. Всё было в том же самом грозно-знакомом виде» (2, 182). Когда в церковь врываются чудовища, Хома «Не имел духу разглядеть <...> их», но его взгляд ухватил среди них кого-то огромного со спутанными волосами, у него «сквозь сеть волос глядели страшно два глаза, подняв немного вверх брови» (Там же). Хома замечает длинные веки и железное лицо Вия. Между ними состоится лаконичный диалог, построенный на антитезе вопля Вия и внутреннего голоса Хома: «... “не вижу!” / “Не гляди!” Хома “не вытерпел и глянул”» (2, 183). Тогда Вий и увидел его.

Итак, зрительная тактика Хома чрезвычайно разнообразна. Ритм его взглядов постепенно убыстряется, как в первую ночь, затихает, как в третью. «Сила» его взглядов, как и их направленность, также различны: он смотрит «дико», робко, искоса, не верит своим глазам, отводит их и вновь всматривается то в гроб, то в ведьму. Хома не хочет смотреть, но смотрит, т. е. делает это как бы против своей воли. Иногда ему не хватает духу разглядеть то, что предстает перед его глазами, но он все равно замечает страшное. Хома и погибает, потому что смотрит. «Мания и магия зрительного чувства и зрительного внушения становятся скрытой, подспудной, собственно-гоголевской темой повести. Это повесть о страшном искушении и о страшной опасности — взглянуть и увидеть» (Терц 1975, 500).

Хома один разыгрывает “симфонию” взглядов. Ведьма как двойственный персонаж, человек/не-человек, перейдя границу между жизнью и смертью, не может видеть. Признак слепоты, невидения всегда записан за смертью. Кроме того, Хома окружен магическим кругом, благодаря которому он становится невидимым для нечистой силы. Поэтому ведьма не может добраться до Хома и расправиться с ним.

В первую ночь, когда она идет по церкви, ее глаза закрыты но, подойдя к опасной черте, она их открывает — это глаза мертвые, увидеть ими Хома она все равно не может, что приводит ее в бешенство: «А самое страшное: глядеть закрытыми глазами» (Ремизов 2008, 502). Во вторую ночь ведьма вновь напрасно вперяет в Хома «мертвые, позеленевшие глаза», он понимает, что из-за круга «труп <...> не мог видеть его» (2, 177). Она же силится его обнаружить и как бы бросает в его сторону невидящие взоры. На третью ночь попытки обмена взглядами прекращаются, теперь мертвец стучит зубами, дергается и произносит заклинания. А. Синявский, не принимая во внимание действие оппозиции видимое/невидимое, полагает, что Хома и ведьма все-таки видят друг друга. Так он создает замечательно разработанный план «мнимых видимостей»: «Вторая ночь отчитывания, следом за первой, лишь разрабатывает дальше динамику взглядов и глаз, предваряя развязку третьей ночи. Оркестр, составленный из одних только взоров, то испуганно потупленных, то страшно уставленных, действует на сей раз с неистовой скоростью, подготавливая, с приближением Вия,

гибель Хома» (Терц 1975, 508). Очевидно, что речь здесь должна идти о тщетных попытках ведьмы увидеть Хома, которые выражаются в ее физических действиях, и о настойчивых взглядах Хома, неумолимо ведущих его к гибели.

Свита Вия, как и ведьма, не видит Хома: «Все глядели на него, искали и не могли увидеть его, окруженного таинственным кругом» (2, 182). Чудовища лишь поднимают Вию веки. В отличие от ведьмы и чудовищ, этот персонаж наделен зрением, но затрудненным, что указывает на его принадлежность к потустороннему миру. Обратим внимание на то, что мотив затрудненного зрения присутствует не только в «Вие». Пусть только намеченный, он есть и в «Майской ночи». Очи утопленницы не глядят от слез. Ее глаза — как замечает Левко — или прикрыты полуопущенными ресницами, или закрыты вовсе. Колдун в «Страшной мести» открывает глаза после смерти: «Но уже был мертвец и глядел, как мертвец. Так страшно не глядит ни живой, ни воскресший. Ворочал он по сторонам мертвыми глазами и увидел поднявших мертвецов от Киева и от земли Галичской, и от Карпата, как две капли воды схожих лицом на него» (1, 175).

Способы смотреть. По народным представлениям, человек не должен встречаться с демонологическими персонажами взглядом. Но гоголевские персонажи поддаются искушению видеть того, кого не следует. Таков не только Хома Брут, который «смотрит в очи» ведьме, Катерина не спускает очей с незнакомого козака в красном жупане, т.е. с колдуна: «Страшно вонзила в него очи Катерина» (1, 171). Другие персонажи также пристально разглядывают нечистую силу, как Петро ведьму, появившуюся под видом знахарки: «Как вот, мало-помалу, стал приподниматься и всматриваться» (1, 49). Кроме того, человек не должен оборачиваться, чтобы увидеть демонологических персонажей. «Назад, сзади — вектор движения и область пространства (обычно за спиной человека, где, по поверьям, располагаются и ангел, и дьявол), в народных представлениях осмысляются как опасные; ассоциируются с загробным миром, смертью, несчастьем и болезнями» (Седакова 2004, 362). Естественно, эти запреты постоянно нарушаются, о чем рассказывается в быличках. То же происходит у Гоголя, который внимательно прослеживает направленность взглядов своих героев.

Петру в «Вечере накануне Ивана Купала», чтобы увидеть Басаврюка, нужно оглянуться; следовательно, его взгляд направлен назад, что опасно по определению. Оглядываются и Параска, и Черевик: «Оглянулася — и парубок в белой свитке, с яркими очами, стоял перед нею. <...> Мужик оглянулся и хотел что-то промолвить дочери» (1, 15), Левко «Оглянулася: ночь казалась еще блистательнее...» (1, 73). Человек не только оглядывается, но и обводит глазами пространство. Петро переводит взгляд из стороны в сторону: «Смотрит, тянутся из-за него сотни мохнатых рук также к

цветку, и позади его что-то перебегают с места на место» (1, 43). Дед и в «Пропавшей грамоте», и в «Заколдованном месте» «посматривает» во все стороны.

«Глаза — орган зрения, при помощи которого, по народным представлениям, человек может повлиять на судьбу другого человека. <...> Чаше всего в верованиях глаза связаны с возможностью сглазить, навредить живому существу» (Толстой 19956, 500). Гоголь не касается этих представлений, зато наделяет реальных персонажей особой наблюдательностью, заставляет их обмениваться взглядами между собой, разглядывать друг друга: «Э, как бы не так, посмотрела бы ты, что там за парубок!», — говорит Черевик Хивре (1, 18). Грицько предлагает ему взглянуть в него хорошенько. Все персонажи решительно призывают: «Посмотрите, посмотрите сюда!», «Смотри же!», «Дывьись, дывьись», «Что за дьявол! Смотри! Смотри ...». Они постоянно спрашивают: «Видишь ли?», «Кого ты там видишь? Куда глядишь?». Демонологические персонажи не отстают от реальных, как панночка в «Майской ночи», жалобно восклицающая: «Посмотри на лицо <...>. Погляди на белую шею мою <...>. Погляди на белые ноги мои <...>; а на очи мои, посмотри на очи» (1,75). Если бы Гоголь разрешил лишь человеку и демонологическим персонажам взгляды друг в друга, то значимость темы зрения в повестях значительно бы ослабилась. Но писатель заставил своих героев постоянно обмениваться взглядами между собой, разглядывать себе подобных и окрестности. «Как известно, в освоении человеком мира — и самого себя — превалирует визуальное восприятие. Зрение играет главенствующую роль, остальные чувства используются скорее как вспомогательные» (Цивьян 2005, 44).

Взгляды их чрезвычайно разнообразны по направленности и способам смотреть. Персонажи разглядывают других, смотрят в одну точку, как Петро, который «... вперяет во что-то глаза свои» (1, 48), или запорожец из «Пропавшей грамоты», открывший свою тайну деду и его спутнику, «... неподвижно уставив на них глаза свои» (1, 82). Они прищуриваются, как дед, который хочет получше рассмотреть странное место, в котором оказался. Они то хотят нечто увидеть; то отводят глаза и зажмуриваются: «Зажмурился, дернул за стебелек» (1, 43); бросают быстрые взгляды: «Глянул, в ней перерезанная узда» (1, 30); долго присматриваются к поразившим их видениям, как дед в «Заколдованном месте». Персонажи смотрят рассеянно и с недоумением, осматриваются с большой опаской и косятся, как дитя на изображение черта в «Ночи перед Рождеством». Разнообразные способы видения явно соответствуют тому, как сам Гоголь видит мир. «Живопись Гоголя рождена из движения, перемещения тела, огляда предметов: спереди, наискось, вбок, то с наклоном головы, то с закидом ее» (Белый 1996, 140).

«Поражает дальновидение Гоголя, его “космизированный” взгляд, по-

звolyающий ему увидеть “все что ни есть” в мире — и общий план и его реальное наполнение от стран до людей, их населяющих. Но не менее удивляют и способности автора к “ближневидению” и микроскопии в сочетании с его “скоровидением»” (Топоров 1995, 52). Герои Гоголя видят многое на значительном расстоянии: «Тут показалось новое диво: <...> оказался во всей рыцарской збруе человек с закрытыми очами, и так виден, как бы стоял вблизи» (1, 172). Но они же рассматривают то, что находится вблизи таким образом, что как будто «издали кажется». Так окружающие их предметы подвергаются метаморфозам. Чем дальше они отодвинуты, тем легче принимают непонятные очертания, причудливым образом конкретизирующиеся под взглядом человека. Его удивляет «своею чудною необыкновенностью» тот вид, «когда рассматриваем в микроскоп часть крылышка или ножки насекомого» (1, 292). Также они наблюдают свое окружение и заключают «...в голове своей, будто на вогнутом стекле, миньютюрное отражение окружавшего <...> мира» (1, 255). «Ближний взгляд легко переходит в дальний и возвращается к себе также свободно» (Подорога 2006, 177). Заглядывая в воображаемый микроскоп, они видят и «... далеко во все концы света» (1, 174). Резкие чередования близкого и далекого, при котором большое превращается в малое, происходят постоянно, в результате чего далекое и близкое сближаются. Андрей Белый замечает, что тогда в один ряд встают и люди, и предметы, и «горизонт без конца». Подобное стяжение масштабов станет основным художественным приемом авангарда (Злыднева 2008, 156, 161).

Не раз персонажам мешают различного рода преграды. Например, они сияются нечто увидеть, однако им мешает туман, в том числе и в переносном смысле: «... но далее все как будто туманом укрывается перед ним» (1, 47). Также они тщетно стараются нечто разглядеть в темноте: «... вдруг по всему миру сделалось так темно, что не всякий бы нашел дорогу к шинку <...>. Но на небе и под небом так сделалось темно, что ничего уже нельзя было видеть» (1, 99); «Трудно разглядеть в темноте» (1, 158); «...одеяние ночи было так темно, что рыцарь едва мог только приметить хаты» (1, 277). Хома Брут напрасно пытается увидеть двор сотника, «... но как он ни пылил свои глаза, ничто не могло означиться в ясном виде: вместо дома представлялся ему медведь; из трубы делался ректор» (2, 162). Левко в «Майской ночи» мешают рассмотреть панночку дрожащие воды пруда. Его взгляд направлен в глубь. Присмотревшись, персонажи начинают различать предметы ясно и четко, но возможно, что человек не может понять, что же он видит, как Петро в «Вечере накануне Ивана Купала». Вдобавок его зрение оказывается не особенно острым, или он как бы нечетко воспринимает окружающее и не всегда понимает, видит он нечто наяву или во сне. Хома во время полета размышляет: «Видит ли он это или не видит? Наяву ли это или снится? Но там что?» (1, 156). Даниле, разглядывающе-

му жилище колдуна, начинает казаться, что он спит. Чтобы удостовериться в том, что это не так, дергает себя за усы. В один эпизод «Пропавшей грамоты» также включен мотив сна: «Дед вытаращил глаза сколько мог; но проклятая дремота все туманила перед ним» (1, 83).

Итак, взгляды человека направлены не столько на себе подобных, сколько на демонологических персонажей и опасное пространство. Преимущественное значение в познании «того» мира отдается зрению, так как взгляд — это один из основных инструментов идентификации его представителей и локусов. Соответственно, демонологические персонажи смотрят на человека, стремясь его погубить. В пересечении этих разнонаправленных взглядов определяются судьбы персонажей, и, соответственно, задаются контуры той картины мира, в которой они пребывают.

Взгляд существенно дополняется звуком, так создается роковой визуально-акустический контакт человека с потусторонней сферой (Вайскопф 1993, 157). Как сказал А. Белый, «взгляд (Гоголя. — Л. С.) широко открыт; и — пристален слух» (Белый 1996, 167).

Звук

Опасные для человека взгляды демонологических персонажей сочетаются с издаваемыми ими звуками, как в «Вие», где Хома видит ведьму и слышит, как не может ворваться в церковь и бьется крыльями в стекла, царапается когтями по железу, колотится в двери мифологическое «не-что». Этот шум Хома слышит еще раз, когда чудовища уже носятся по храму: «Страшный шум от крыл и от царапанья когтей наполнил всю церковь» (2, 182). Русалки шумят, «... будто приречный тростник, тронутый в тихий час сумерек воздушными устами ветра» (1, 75).

Голоса “оттуда”. Демонологические персонажи не только шумят, они имеют развитые акустические характеристики, дают о себе знать стонами, плачем, смехом, свистом, пением. «Основной способ самовыражения для демонов — не речь, а различные модификации голоса» (Агапкина, Левкиевская 1995, 512). Соответственно, отнюдь не всегда можно определить, кто свистит, стонет или плачет. Как только в «Страшной мести» колдун убивает схимника, «Что-то тяжело застонало, и стон перенесся через поле и лес» (1, 174). Здесь звук отделяется от «производителя» и существует сам по себе. Он стремительно распространяется, а за лесом поднимаются тощие, сухие руки с длинными когтями и тут же пропадают. Это вовсе не природа оплакивает схимника, это нечистая сила проявляет себя в чудовищном звуке и устрашающем жесте. В повести «Гетьман» люди слышат, как «... в лесу то и дело, что отпевают усопшего (убитого священника. — Л. С.) таким страшным голосом, что всякого мороз драл по коже и волосы щетиною поднимались на голове» (1, 301). Так скорее всего слы-

шится голос оскорбленной природы, не прощающей человеку страшного преступления — убийства священника. В этом случае не человек и не высшие силы судят человека — «... “мифологическая” мораль, в отличие от социальной и религиозной, основывается на представлении о прямой связи поведения человека с состоянием космоса и космических последствиях человеческих “преступлений”» (Толстая 2008б, 440).

В «Вечере накануне Ивана Купала» Петро слышит такой свист, что у него «захолонуло» внутри. По народным поверьям, «свист сопровождает появление нечистой силы, злого духа, выступающего в самых разных обликах» (Плотникова 1999, 298). Здесь свист предвещает контакт человека с нечистой силой и не приписан никому из демонологических персонажей. Гоголь, как видим, не конкретизирует мифологические явления и не предполагает их однозначной интерпретации, что соответствует народным представлениям. «Неясные пугающие звуки могли принадлежать и неким безмянным духам» (Виноградова 2000б, 128). Возможно, что «производитель» звука называется. Черт, этот «собачий сын», жалобно стонет и всхлипывает в «Вечере накануне Ивана Купала», оставаясь невидимым. В «Ночи перед Рождеством» он таким образом выражает страх перед крестом. Кричат и стонут мертвецы, встающие из могил в «Страшной мести». Некрещенные дети, упомянутые в этой же повести, рыдают и хохочут. Для этих персонажей голос — единственное средство, с помощью которого они проявляют себя.

Звуки, издаваемые животными, иногда предупреждают о появлении представителей «иного» мира, чаще их имитируют сами эти представители. Так предупреждается вступление человека в сферу мифологического пространства. Русалки не только «гукают», пищат, свистят. «Запугивая человека, они ревели коровьим голосом, ржали по-лошадиному, кричали по-птичьи, «гикали», качаясь на березах, а заманивая прохожего в лес или в воду, способны были призывно смеяться, красиво петь, манить чарующим голосом» (Виноградова 2000б, 129). Также «водяной может принимать любой образ, какой захочет, и подражать разным голосам (карпат.), он может блеять, показываясь бараном (витеб.), ржать, принимая вид лошади (чеш.), кричать, принимая вид утки (укр.). Леший <...> хохочет и поет петухом» (Агапкина, Левкиевская 1995, 513).

В «Заколдованном месте» никак не названные представители «иного» мира дразнят деда, подражая голосам птиц и животных, и частично превращаются в них, принимая вид клюва, головы, рыла. Сначала пищит птичий нос, клюнувший котел с кладом; затем блеет баранья голова, ревет медведь, выставивший свое рыло. Деду кажется, что «чихнуло что-то так, что покачнулись деревья и деду забрызгало все лицо» (1, 211). Это звуковой образ явно сниженного типа, вызванный желанием деда взять понюшку табаку. В «Сорочинской ярмарке» волостной писарь и гости кума слышат, как хрюка-

ет свиное рыло. Это черт, принявший обличье свиньи, воспроизводит ее «голос». В «Пропавшей грамоте» «... со всех сторон заржали, залаляли, захрюкали морды», т.е. ведьмы и черти (1, 88). В вводном рассказе козака Дороша в «Вие» «... за дверью скребется собака и воет так, хоть из хаты беги» (2, 171). Эти звуки издает ведьма, принявшая вид собаки.

Приближаясь к опасному месту, бурсаки в «Вие» различают в тишине «... слабое стенание, похожее на волчий вой» (2, 152). Затем им чудится собачий лай, который они воспринимают как знак спасения. И лай, и вой — это все «звуковые» предупреждения о нечистой силе, а, может быть, и ее собственные акустические проявления. Когда Хома в первый раз идет с козаками в церковь, их окружают собаки. На пути в церковь в третий раз, Хома не видит никаких животных, до него доносятся лишь пугающие звуки — собачий лай или вой волков, в «обычном» происхождении которых сомневаются сопровождающие Хома: «“Кажется, как будто что-то другое воет: это не волк”, сказал Дорош» (2, 181). Обратим внимание на то, что Дорош никак не называет того, кто издает такие звуки. Для него предполагаемый демонологический персонаж (-и) — это «что-то». Как только в церковь ворвались чудовища, опять раздался волчий вой, будто сигнализирующий о появлении Вия.

Многие природные явления (дождь, гром, молния, ветер и проч.) в народном сознании наделяются «голосом», то же происходит в повестях Гоголя. Петру в «Вечере накануне Ивана Купала» чудится, «... будто трава зашумела, цветы начали между собою разговаривать голоском тоненьким, будто серебряные колокольчики; деревья загремели сыпучею бранью...» (1, 44). Так растения оживают, наполняя пространство необычными звуками: они не просто шумят, а разговаривают на разные голоса и с разной интонацией — цветы беседуют тонкими голосами, деревья бранятся. Так природа как бы предупреждает об изменениях в мифологическом пространстве — тут же появляется ведьма, и начинаются поиски клада. Голоса природы мифологизируются в «Пропавшей грамоте», где в ночном лесу дед прислушивается к «пьяной молви» деревьев. В «Двух главах из малороссийской повести “Страшный кабан”»: «... по листьям деревьев ходили непонятные речи» (1, 257). Деревья стонут, когда Петро несется в свою лачужку, стонет и сосна, «будто дитя некрещеное» (1, 301).

Звуки издают не только растения: «Дряхлые монастырские стены отзывались и, казалось, испустили умирающий голос, уныло потерявшийся в воздухе» (1, 288). О стуке, раздающемся в темном лесу, так рассказывает шинкарь деду в «Пропавшей грамоте»: «Много будет стуку по лесу; только ты не иди в те стороны, откуда заслышишь стук» (1, 84). Это все значимые звуки — церковь стонет, отзываясь не только на физическое воздействие, стук в лесу становится особым сигналом для деда, начинающего путешествие в пекло.

Речь. У Гоголя демонологические персонажи не только издают звуки, расподобленные с человеческим голосом, и подражают животным. В «Заколдованном месте» они повторяют слова, которые произносит дед, т. е. копируют их по принципу эха, что М. Вайскопф замечательно назвал издевательской тавтологией (Вайскопф 1993, 130). Как известно, в народной культуре существует запрет откликаться на чужие голоса, находясь в лесу (Виноградова 2006, 218). Дед не делает этого, нечистая сила откликается на его речи с самим с собой. Передразнивание человека — любимое занятие демонологических персонажей, особенно лешего (Виноградова 2006, 127).

Обратим внимание на использование принципа эха в повестях. Когда дед добывает клад, «что-то звукнуло». Так отмечен тот момент, когда заступ касается заветного котла. Дед силится отвалить камень, и ему это удается: «“Гу!” пошло по долине» (1, 210). Можно сказать, что это естественное проявление природы звука. Но, когда Хома, чтобы ободрить себя, громко читает в церкви, и его голос, кажущийся самому тещу диким, гулко раздаётся в мертвой тишине, эха не слышно. Точно так же, еще по дороге к хутору, «Философ попробовал перекликнуться, но голос его совершенно заглох по сторонам и не встретил никакого ответа» (2, 152). Видимо, отсутствие эха не случайно, оно сопоставимо с отсутствием тени; кстати, по этому признаку можно опознать вампира.

По народным представлениям, нечистая сила не способна к нормальной речи. «Необычность речевого и звукового поведения мифологических персонажей проявляется прежде всего в разного рода криках, зовах, окликаниях, междометных возгласах, протяжных звуковых сигналах, нечленораздельном бормотании» (Виноградова 2006, 133). Но у Гоголя черт, оставаясь в своем обличье, свободно изъясняется с Вакулой. В «Сорочинской ярмарке» он, не выдавая своей природы, отдает в заклад свитку. Черти в «Пропавшей грамоте» также вступают в вербальное общение с дедом, как и панночка с Левко в «Майской ночи». «Далеко не все персонажи народной демонологии характеризуются особыми, присущими им знаками акустического поведения. Например, несущественными оказываются эти признаки в характеристиках полудемонических существ: ведьм, колдунов, знахарей, планетников, т. е. людей со сверхъестественными свойствами, живущих бок-о-бок с односельчанами и встречающихся с ними в повседневной обстановке» (Виноградова 1999а, 180).

Речи демонологических персонажей бывают отмечены особыми акустическими признаками, как ведьмы в «Вие». Перейдя границу между жизнью и смертью, «глухо стала ворчать она и начала выговаривать мертвыми устами страшные слова; хрипло всхлипывали они, как клокотанье кипящей смолы» (2, 177). В «Вечере накануне Ивана Купала» глухо хрипит другая ведьма. Не только ворчание, но и крики создают звуковой портрет ведьмы в «Вие». Превращаясь из старухи в юную красавицу, она издает

дикие, угрожающие вопли, которые «... потом становились слабее, приятнее, чище, и потом уже тихо, едва звенели, как тонкие серебряные колокольчики» (2, 156). В «Пропавшей грамоте» ведьмы визжат и орут вместе с чертями, а также лают: «“Слушай же” залаяла ведьма в другой раз» (1, 87).

Гоголь всегда характеризует голоса опасных персонажей. Например, голос панночки в «Майской ночи» тих и ласков, «... что-то неизъяснимо-трогательное слышалось в ее речи» (1, 74). Он почти приближается к норме в то время, как другие персонажи, связанные с «тем» миром, говорят или слишком громко, или их голос совсем утрачивает силу. Интонация их — всегда угрожающая, они произносят свои речи «диким, не человеческим голосом» (1, 144). Голос первого мертвеца в «Страшной мести», «будто нож, царапал сердце». «Еще диче» закричал второй мертвец, а третий кричал так, «как будто кто-нибудь стал пилить его желтые кости...» (Там же). Все они жалуются: «Душно мне! душно!» Необычный тембр, силу и громкость имеет голос колдуна, который кричит дико, отчаянно, как безумный: «Диким, не своим голосом вскрикнул, опрокинул горшок...» (1, 167). Он, кроме того, плачет, как иступленный. Басаврюк в «Вечере накануне Ивана Купала» не просто говорит, а гремит и ревет: «“Слушай, паночка!” загремел он ему в ответ» (1, 39), «“Полно горевать тебе, козак!” загремело что-то басом над ним» (1, 42), «“А что ты обещал за девушку?...” грянул Басаврюк» (1, 45). В журнальной редакции повести его голос назван «бычачьим». «Чужие» также наделены особыми голосами. У цыгана в «Сорочинской ярмарке» голос толстый (т. е. низкий) и резкий, в неоконченной повести «Гетьман» предводитель отряда ревет, а не говорит.

В этой повести особую характеристику получает голос кровавого бандуриста. Чей это голос вначале неизвестно, воспринимается он как нечто среднее между голосом старика и ребенка. Голос этот, «... несмотря на тихость, был невыразимо пронзительен и дик», обладал каким-то «не человеческим выражением» (1, 294). Это ужасный, нестерпимый голос, который слышит человек перед смертью. Все характеристики этого голоса — пронзительный, дикий, нечеловеческий, нестерпимый — сводятся к метафорическому определению — черный. Черный голос — это голос человека, колеблющегося между жизнью и смертью, принадлежащего одновременно обоим мирам. Как голос, о котором идет речь, есть нечто среднее между голосом детства и старости, начала и конца жизни, так и его обладатель стоит на границе двух миров.

Характеризуя голоса своих персонажей, Гоголь вспоминает о звуковой природе устного слова. «Будучи носителем знака устности, моторно-звуковая субстанция разворачивается во времени и воспринимается на слух» (Бартминьский 2005, 384). Сказанное, произнесенное слово или отдельный звук писатель стремится представить во всей полноте, он от-

мечает индивидуальные черты человеческого голоса: парубок на колячках ревет щедровку во все горло, дьяк, охрипший после путешествия в мешке, поет в церкви дребезжающим голосом. В отрывке «Я хотел бы рассказать вам...» писатель характеризует голос воображаемого рассказчика как «сиплый басок». В повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» Григорий Григорьевич говорит громко и будто по складам.

Писатель очевидным образом противопоставляет звуку молчание. На это противопоставление обратил внимание М. Вайскопф, отметив, что экспозиция сюжета часто выглядит как шумный праздник, «повышающий речевую контактность персонажей, словно вовлекаемых в общее силовое поле» (Вайскопф 1993, 65). Этой контактности может предшествовать молчание, «естественным и частым фоном для утраты слова служит воцарающаяся вокруг тишина» (Там же, 86).

Молчание, а не только голос, характеризует опасных персонажей, как, например, шинкаря в «Пропавшей грамоте». Этот вариант молчания можно отнести к формам ритуального поведения, соотносимых со смертью и сферой потустороннего. «Отказ от речи часто выявляет принадлежность некоего лица (духа) к потустороннему миру и сверхъестественным силам» (Агапкина 2004б, 292). Шинкарь молчит во время беседы, которую ведет дед с козаками, замолкает, выдав нужную ему информацию. Таким образом, возможно, он демонстрирует свой статус «чужого» или человека, связанного с «тем» миром (Там же, 293). Необычность поведения шинкаря подчеркнута нежеланием вступать в беседу. Когда дед видит «смазливые рожи», он сразу догадывается, что перед ним какие-то особые существа. Они не только пугают его своей внешностью, но и молчат. Дед пытается вступить с ними в разговор, используя все свое красноречие, а они не обращают на него никакого внимания: «Хоть бы один кивнул головой; сидят да молчат, да что-то сыплут в огонь. <...> Долго сидели молча. <...> И на эту речь хоть бы слово» (1, 86).

«Молчание, угрюмость — характерная черта поведения и облика некоторых мифологических персонажей» (Агапкина 2004б, 296). Часть из них вообще не способна производить хоть какие-нибудь звуки. Кстати, демонологические персонажи могут отнять у человека голос. В народной культуре голос мыслится отделенным от человека, но в то же время он есть вместилище его души и силы (Агапкина, Левкиевская 1995, 511). Петро в «Вечере накануне Ивана Купала» после приобретения дьявольского богатства «Сидит на одном месте, и хоть бы слово с кем» (1, 47). Иногда Пидорке удастся его развеселить и заставить заговорить, но не надолго, вместе со способностью говорить он теряет память.

Смех. Не раз демонологические персонажи пугают человека своим смехом, который является одной из важнейших их звуковых характерис-

тик. «Демоны и другие мифологические существа с разных точек зрения ближе к людям, чем к животным или богам, однако их смех и смысл этого смеха явно нечеловеческие» (Айдачич 1999, 28). А. Белый расслышал в произведениях Гоголя «самый страшный, за сердце хватающий смех, звучащий, будто смех с погоста, и все же тревожащий нас, будто и мы мертвецы, - смех мертвеца, смех Гоголя!» (Белый 2008, 361). А. Ремизов назвал его смех инфернальным.

В «Заколдованном месте» дед сгорает со стыда, что не может закончить танец: «... “вот на старость наделал стыда какого!” и в самом деле сзади кто-то засмеялся» (1, 208). Этот кто-то не назван, но ясно, что дед слышит необычный, странный смех. М. Вайскопф совершенно справедливо полагает, что в этом эпизоде «тема неполной модальности демона реализована <...> в простой невидимости черта, глумящегося над героем» (Вайскопф 1993, 129). Раскаты дьявольского хохота слышит Петро после убийства Иваса, в этом случае остается неизвестным, производит ли хохот сам дьявол или дьявольским назван пугающий смех какого-либо иного демонологического персонажа. Если в этих случаях хохот отторжен от его носителей, то в других происходит их слияние: страшно хохочет ведьма лесу в ночь на Ивана Купалу, ее хохот «более схожий с змеиным шипеньем» (1, 45). Деда в «Пропавшей грамоте» оглушает страшный смех: «... все чудовища выскалили зубы и подняли такой смех, что у деда на душе захолонуло» (1, 87). Ему уже не так весело, как при виде пляшущих чертей и ведьм. Тогда он не мог удержаться от смеха, увидев, как скачет бесовское племя.

Наиболее развита тема бесовского смеха в «Страшной мести», колдун здесь окружен ужасным смехом, не только демоническим. В детстве ему казалось, что все над ним смеются: «Встретится ли под темный вечер с каким-нибудь человеком, и ему тотчас показывалось, что он открывает рот и выскаливает зубы» (1, 143). Назавтра человека, будто бы смеявшегося над колдуном, находили мертвым. Этот смех, кажущийся или реальный, видоизменяясь, повторяется в повести трижды. Сцена детства, как пишет Ю. В. Манн, троекратно отзывается «смехом коня, схимника (мнимым смехом) и, наконец, всадника. В двух случаях повторяется вид смеющегося (открытый рот, белеющие зубы), но с возрастающей функцией преследования: человеческое действие оказывается принадлежащим коню или схимнику, давно удалившемуся от мира, то есть вся живая природа, а также божественная сила отступают от старика» (Манн 2007а, 43).

Колдуну чудится, что его конь смеется над ним: «... как вдруг конь на всем скаку остановился, заворотил к нему морду, и, чудо, рассмеялся! белые зубы страшно блеснули двумя рядами во мраке» (1, 173). Вороной конь «воплощал связи с миром сверхъестественного, “тем светом”, был атрибутом мифологических (эпических) персонажей» (Петрухин 1999, 590).

Именно такова масть коня колдуна. Он проводник на тот свет, связан с персонажами низшей мифологии, русалками, домовыми. Смеющийся, дико ржущий конь колдуна, кажется, знает больше, чем его хозяин — опрометью он несется к «недвижимому» всаднику навстречу смерти колдуна, которому кажется, что и схимник смеется над ним: «... я вижу, как раздвинулся рот твой: вот белеют рядами твои старые зубы!...» (1, 173-174). Схимник давно затворился в пещере, не сводит глаз со святой книги, уже гроб себе приготовил, «в который ложился спать вместо постели» (1, 173). Ему чуждо само понятие смеха, греховность которого для него не подлежит сомнению: «Иди, окаянный грешник! не смеюсь я над тобою» (Там же). Последний всплеск смеха, эхом отзывающегося в мире природы, — это смех всадника, бросающего колдуна в пропасть: «... недвижимый всадник <...> увидел несущегося к нему колдуна и засмеялся. Как гром, рассыпался дикий смех по горам и зазвучал в сердце колдуна» (1, 174–175). Видимо, он слышится “оттуда”.

Басаврюк способен к издевательскому смеху, на его лице не раз появляется бесовская усмешка. Петро думает: «Не вздумала ли дьявольская рожа посмеяться?» (1, 43). По-особому смеются “чужие”. В неоконченной повести «Гетьман» ляхи, издевающиеся над православным священником, издают “нечеловечий” смех и “гикают”. Смех одного из коронных так «... страшно, беззвучно отдался под сырыми сводами, что сам засмеявшийся испугался» (1, 291). В балладе, которую поет слепой бандурист, Петро, сталкивая брата Ивана в пропасть, смеется и толкает его пикой. «Гоголь сознательно связывает преступление и смех, причем <...> он связывает этот смех с самими демонами, подстрекающими героя к совершению преступления, <...> с преступником, грозный смех которого свидетельствует о потере им человеческого начала» (Айдачич 1999, 33). Близок к демоническому смех безумцев. Петро «... засмеялся таким хохотом, что страх врезался в сердце Пидорки» (1, 49), Катерина смеется «чудно».

Смех представителей демонического мира именуется диким, дьявольским, ужасным, страшным и проч. Подобные определения указывают на отнесенность смеха к адским силам. «Ужасный, дикий, злобный, безумный, сумасшедший, зловредный, скверный, чертовский, адский, горький, бесчувственный смех, хихиканье, хохот, ухмылка отражают природу демона» (Айдачич 1999, 35). Смех нечистой силы бывает не только демоничным. «Очеловеченный» черт в «Ночи перед Рождеством» смеется, например, от радости при мысли о том, как он будет дразнить все хвостатое племя в пекле. Русалка в «Майской ночи» смеется, переживая мстительную радость, — наконец она узнала свою мачеху. «Демон своим смехом выражает не доброжелательность, а, скорее всего, победу над человеческим миром» (Айдачич 1999, 29).

Отнюдь не всегда «смех Гоголя переходит в трагический рев, и какая-то ночь наваливается на нас из этого рева» (Белый 1994, 365). Смех погонщика в «Вие», напоминающий рев быков, стоящих друг против друга, — это радостный, веселый смех. Таким смехом смеется вся Диканька по праздникам. Праздничный смех, который «нападает» на людей на свадьбах, при колядовании, контрастирует с ужасным смехом демонического свойства. Гоголевские персонажи заливаются смехом от радости, хохочут, «надсаживают» животы, слушая забавные рассказы и шутки. Смеются они собственным остроумом, как винокур в «Майской ночи» или голова: «Рот его покривился, и что-то вроде тяжелого, хриплого смеха, похожего более на гудение отдаленного грома, зазвучало в устах» (1, 78). Смеются и веселятся те персонажи, которых пытается завлечь в свои сети Басаврюк: «Понаберет встречных козаков: хохот, песни, деньги сыплются, водка, как вода...» (1, 39). Их веселье в любую минуту может оборваться. Нелепые ситуации, в которые попадают другие, также вызывают смех. Все неудержимо хохочут, увидев лежащих на земле Черевика с Хиврей в «Сорочинской ярмарке». Всеобщий хохот будит всю улицу, когда «Увеличившийся шум и хохот заставили очнуться наших мертвецов» (1, 28). Семья деда в «Заколдованном месте» не может удержаться от смеха, увидев его с добытым кладом: «... право, смешно показалось, когда седая голова деда вся была окунута в помой и обвешана корками с арбузов и дыней» (1, 212). Девушки добродушно смеются над пьяным Калеником в «Майской ночи». По-другому смеется Оксана над Вакулой, это смех завлекающий и одновременно отталкивающий; ее «смеющийся образ» все время проносится перед ним. Черевик, радуясь, что ему удалось устроить свадьбу, смеясь смотрит на танцующую Параску.

Смех всех этих персонажей составляет антитезу дьявольскому хохоту. Им не до смеха только, когда они сталкиваются с демонологическими персонажами. Напомним, что если бы кто-нибудь сумел заглянуть в душу колдуна, он ужаснулся бы и никогда больше не смеялся.

«Голоса» нечистой силы как бы повисают в воздухе, но человек различает их направленность и степень интенсивности. Ему не всегда ясно, откуда они исходят и кто их производит, ведь демонологические персонажи остаются невидимыми: «Слышали, как что-то скатилось, а предмета не было» (цит. по: Березович 2007, 228). Человек слышит звуки прямо на него направленные и берущиеся неизвестно откуда. Звук может «идти» ему навстречу, пугать сзади, нестись над ним. Ведьма смеется за спиной у Петра в «Вечере накануне Ивана Купала», «некто» в «Заколдованном месте» хохочет позади деда. Очевидно, что такое направление звука представляется особенно опасным.

Дикий смех всадника рассыпается по горам, т. е. поднимается над колдуном в «Страшной мести», когда его страх достигает наивысшей точки.

«Слышится часто по Карпату свист, как будто тысяча мельниц шумит колесами на воде» (1, 175). Этот свист зарождается не в горах, а в пропасти, следовательно, направлен он по вертикали снизу и исходит изнутри земли, что относит его к звукам демоническим — там, внизу, мертвецы грызут мертвеца. Иногда звуки, например, хохот демонов, гремят со всех сторон и окружают человека, который не всегда может определить, действительно ли что он нечто слышит или ему это только кажется. Не раз звук удваивается — смех всадника отзывается в сердце колдуна, волны ударяются о камни, этим звукам вторит эхо. Так звук вписывается в пространственные измерения, а пространство характеризуется через звук, воспринимаемый человеком.

Звуки бывают отчетливыми и неясными, столь сильными, что проходят по горам, по лесу и полю. Такие звуки именуются «широкими». Есть звуки очень слабые, тихие, едва различимые. Верно идентифицировать все эти звуки удастся не всегда. Хоме не ясно, что «... звенит, звенит и вьется, и подступает и вонзается в душу какую-то нестерпимую трелью...» (2, 156). Бывают звуки, как и взгляды, неожиданными: «Вдруг раздался крик» (1, 76); «... и вдруг словно сто молотов застучало по лесу таким стуком, что у него зазвенело в голове» (1, 85). Слышат их персонажи внутри себя, как колдун в «Страшной мести»: «Ему чудилось, что будто кто-то сильный влез в него и ходил внутри его и бил молотами по сердцу, по жилам...» (1, 174 — 175).

Писатель не раз создает групповые звуковые портреты: «... чертаньё пошло снова драть во все горло: “дурень, дурень!” так что стол дрожал и карты прыгали по столу. <...> Гром пошел по пеклу» (1, 88). Дом, в котором живет великий пан в повести «Гетьман», «... с утра до вечера ходенем ходил от вина и от песен, и далече прохватывала дрожь крещеного человека, когда он слышал раздававшиеся из лесу крики» (1, 300). В «Страшной мести» в акустическом коде подается пир ляхов в корчме. Как пируют ляхи, не говорится. Зато читатель слышит «чоканье» их шпор, «бряканье» сабель, крики, хвастливые речи: «Слышно между общим содомом, что говорят про заднепровский хутор пана Данила, про красавицу жену его...» (1, 161).

Такие портреты не обязательно бывают страшными. Вот как, например, звучит вечерница: «... только вечер, уже наверно где-нибудь в конце улицы брезжит огонек, смех и песни слышатся издалеча, бренчит бала-лайка, а подчас и скрипка, говор, шум <...>; и сначала будто и делом займутся: веретена шумят, льются песни <...>; но только нагрянут в хату парубки с скрипачом — подымется крик, затеется шаль, пойдут танцы и заведутся такие штуки, что и рассказать нельзя» (1, 4). В создании этой звуковой картины участвуют музыкальные инструменты, человеческие голоса, шум веретена. Колядники в «Ночи перед Рождеством» кричат и хо-

хочут так, что оглушают кузнеца Вакулу, они поют: «Шумнее и шумнее раздавались по улицам песни и крики. <...> Казалось, всю ночь напролет готовы были повеселиться!» (1, 115). С криками носятся по улицам парубки в «Майской ночи»: «Любо, вольно на сердце; и душа как будто в раю. Гей, хлопцы! Гей! гуляй!...» (1, 63). Голова слышит под окном шум и топанье танцующих, писаря будят “страмные” песни и стук. В «Вие» через код звука дана бурса. Здесь «партитура» расписана на голоса — «грамматики» бранятся «самым тоненьким дискантом», «риторы» «...говорили и божились между собою тенором. Философы целую октавою брали ниже» (2, 147). Эти голоса сливаются в «разноголосое жужжание»: «звонкий дискант грамматика попадал как раз в звон стекла <...>; в углу гудел ритор», «философ» «...гудел басом, и только слышно было издали: бу, бу, бу, бу...» (2, 148).

Итак, голос и звук являются важной характеристикой демонологических персонажей, в их распоряжении есть звукоподражания, неартикулированные звуки и даже человеческая речь. «В ряду других признаков (внешних данных, традиционных действий, пространственно-временных характеристик и т. п.) акустический код является не только весьма выразительным в условиях ночных встреч с персонажами нечистой силы, но нередко служит единственным источником информации о появлении среди людей незримых мифических существ, звуковое поведение которых рождает у человека чувство страха и потребность защититься от вредоносной силы» (Виноградова 2000б, 137–138). Особыми голосами обладают «чужие», которые вечно шумят и кричат. Им противостоят персонажи реальные, всегда готовые запеть и засмеяться. Взгляд и звук в повестях семантически параллельны. Человек воспринимает звуки, издаваемые представителями «того» мира, принимает решения — смотреть или не смотреть на них.

Осызание

Менее распространенный вариант взаимодействия демонологических персонажей и человека — осызание. В «Вечере накануне Ивана Купала» колдун и Петро ударяют по рукам, потом Петро вспоминает, что «... кто-то подходит, бьет по плечу его...» (1, 47). Также «Рука об руку, пробирались они по топким болотам» (1, 43). В «Пропавшей грамоте» к деду лезут целоваться черти и ведьмы и тащат его за стол. Реальные персонажи явно опасаются близких контактов с иномирными существами. В «Майской ночи» утопленница передает Левко записку, которую он хватает с непостижимым трепетом, не касаясь ее руки.

Демонологические персонажи стараются поймать человека, схватить его, как в «Вие» ведьма Хому. Делает она это при жизни и после смерти. В первом эпизоде, когда Хома готовится «мертвецки» заснуть, она входит

в хлев: «Но старуха шла прямо к нему с распростертыми руками. <...> Но старуха раздвигала руки и ловила его, не говоря ни слова. <...> Но старуха не говорила ни слова и хватала его руками» (2, 154), — настойчиво повторяет Гоголь. Этот эпизод, естественно, с изменениями возникает в финале повести. Хома неподвижно стоит в очерченном им круге — в движении находится покойница: «Она встала ... идет по церкви с закрытыми глазами, беспрестанно расправляя руки, <...> и, распростерши руки, обхватывала ими каждый столп и угол, стараясь поймать Хому <...>, труп не там ловил его, где стоял он» (2, 174–175, 177). Говоря о попытках ведьмы его схватить, Гоголь неоднократно подчеркивает неподвижность гроба: «Гроб стоял неподвижно. <...>, гроб, стоявший в угрожающей тишине и неподвижности среди церкви. <...> По середине все так же неподвижно стоял гроб ужасной ведьмы» (2, 174, 176, 182). Но и это тесное вместилище ведьмы приходит в движение: «Наконец гроб вдруг сорвался с своего места и со свистом начал летать по всей церкви» (2, 175), приближаясь к Хоме.

Скачки. В народной культуре «популярны рассказы о колдовских полетах или поездках ведьм на человеке, обернутом ею в лошадь (или, наоборот, наделенного особыми силами человека на ведьме-лошади)» (Власова 1998, 63). У Гоголя Хома остается человеком и в лошадь не превращается, ведьма сохраняет свой антропоморфный облик. Они поочередно ездят верхом друг на друге, притом вовсе не с целью передвижения в пространстве. Очевидно, что их скачки имеют совершенно особый характер и замещают, по сути дела, сексуальные отношения, точнее, они разыгрывают их в символическом плане. «...полеты и поездки ведьм-лошадей (ведьм-всадниц) бесцельны или заканчиваются замужеством (иногда гибелью) укрошенной в образе лошади-ведьмы» (Там же, 64).

Ведьма в «Вие» не становится в ряд романтических пришельцев из «того» мира и за гробом тоскующих по возлюбленному (-ой). Не превращается она в демонологического персонажа, испытывающего любовь к человеку, который появлялся на страницах многих литературных произведений первой половины XIX в. Гоголь отказался от романтической интерпретации отношений противопоставленных персонажей, оказавшихся по разные стороны границы между жизнью и смертью. (Как известно, в эпоху романтизма категории любви и смерти резко сближаются и становятся неразрывными, при этом смерть никогда не побеждает любовь, которая длится и за гробом.)

Писатель, следуя правилам народной мифологии, концентрируется на вредительской функции ведьмы — она губит Хому Брута, влечет его к смерти, он же не может оторваться от ее резкой пугающей красоты. Эта пара связана сильным, но противоположным по смыслу притяжением друг к

другу. Темы смерти и любви, названной в повести томительным влечением, между этими двумя персонажами четко распределены. За ведьмой записана смерть, за Хомой — влечение.

Гоголь ни разу прямо не сказал, что это на самом деле за чувство, и, оставив за ним неопределенность, много раз указал на его двойственность. Хома испытывает «... какое-то томительное, неприятное и вместе сладкое чувство, подступавшее к его сердцу» (2, 155). Далее это чувство именуется «бесовски-сладким» и превращается в «какое-то томительно-страшное наслаждение» (2, 156). Значит, сладкое и томительное противостоит неприятному, бесовскому, страшному. Хома не желает продлить свое странное состояние и пытается избавиться от наваждения. Но, сбросив ведьму с себя, он вновь чувствует «... какое-то странное волнение и робость, неведомые ему самому <...>, и никак не мог он истолковать себе, что за странное, новое чувство им овладело» (2, 157). Так Гоголь на какие-то мгновения отдает своего героя во власть ведьмы, о которой, правда, тот забывает к концу дня, хотя его и манит ее красота. Память о тайных желаниях возвращается к нему позже. С. Г. Бочаров назвал центральный мотив повести испытанием героя, утверждая, что события ее пока не разгаданы. «Мистический сюжет повести — сюжет *испытания человека*, не только к нему не готового и по человеческой простоте и несложности к нему как будто не предназначенного, и тем не менее избранного таинственными силами жизни» (Бочаров 2007а, 161).

Псарь Микита так же, как и Хома, скакал на ведьме, его скачка — семантическая параллель путешествию Хома, полностью проясняющая эротизм ситуации: «... и куда они ездили, он (Микита. — Л. С.) ничего не мог сказать; только воротился едва живой, и с той поры иссохнул весь, как щепка; <...> сгорел сам собою» (2, 170). Значит, и поездка ведьмы на Хоме должна была закончиться тем же самым, но он, пусть на время, пересилил ее. Рассказ Дороша о Миките предвещает гибель Хома — человек, ответивший на сексуальные призывы нечистой силы, не может остаться в живых. И Хома, и Микита наказаны, они оба погибают.

Итак, Гоголь, связав темы любви и смерти, наделил реальных персонажей не только физическим взаимодействием с противопоставленными им иномирными существами. Микита, можно сказать, испытал слепую страсть, чувство Хома более сложно. В нем переплетены и волнение, и страх перед неизвестным, и вождление. Так — повторим — Гоголь столкнул в пределах мифологического две ведущие категории романтической эпохи, используя распространенный мифологический мотив поездки верховом.

Человек и нечистая сила резко сближаются между собой совершенно на других основаниях в «Ночи перед Рождеством», где также развивается мотив путешествия. Черт сидит в мешке на шее у Вакулы, затем Вакула

его оседлывает и перемещается на нем в Петербург. В народных рассказах существуют мотивы езды человека верхом на черте, черт при этом принимает образ кучера или лошади (Власова 1998, 543). Также всякая нечистая сила ездит на покойниках (самоубийцах, например). «Здесь понятие о “езде” на умершем как о безраздельном им овладении и о наказании грешнику переплетаются с представлениями о перемещении стихийных сил и “сильных” покойников в обличье летящих коней, всадников (“езда на мертвец” нередко сопровождается сильным ветром, вихрем, свистом» (Там же, 403). Физическое взаимодействие черта и Вакулы не приводит к трагическим результатам. Они сталкиваются на некоторый отрезок времени, чтобы затем вновь разойтись в отведенные им зоны пространства.

В других повестях физические контакты противопоставленных персонажей выглядят как наказание или драка. В «Сорочинской ярмарке» свиньи плетками бьют шинкаря, в «Майской ночи» сражаются между собой мачеха и панночка, колдун в «Страшной мести» дерется на поединке с зятем. Иногда эти контакты остаются воображаемыми. Не раз человеку только кажется, что за ним гонится нечистая сила и пытается его поймать, как деду в «Заколдованном месте», Червику в «Сорочинской ярмарке».

Охранительные действия

Для того чтобы человек не попадал в опасные мифологические ситуации, он, по народным представлениям, должен правильно себя вести и не нарушать границы между двумя мирами. «В демонологии народной важное место занимают способы коммуникации человека с мифологическими персонажами, регулирующие его отношения с потусторонним миром: различные формы задабривания демонов <...>; обереги и способы нейтрализации (распознавание демонов, соблюдение запретов и предписаний при контакте с ними, выполнение охранительных действий и обрядов, использование заговоров и других текстов, апотропеических предметов и растений и др.); инициация контакта с демоном (вызывание, приглашение, заключение договора)» (Левкиевская 1999а, 55). Гоголевские персонажи ведут себя так, как будто им ничто не угрожает, полностью забывают о запретах и охранительных действиях, увидев нечистую силу. Они не вызывают и не приглашают демонов, не задабривают их и только в трех случаях заключают с ними договор. Правда, они знают некоторые способы, с помощью которых можно себя от них оградить.

Хома — будущий служитель веры или хотя бы звонарь или пономарь, мог быть надежно защищен от происков нечистой силой родом своих занятий, но они его не спасают. Он будто отрешивается от своего места в жизни, уготованного семинарией, когда сообщает сотнику, что ведет отнюдь не святую жизнь и не занимается богоугодными делами, как тот предположил. Отказываясь читать над покойницей, Хома поминает черта —

«а сам я — чорт знает что» (2, 165) — и сообщает, что знает Священное Писание «по соразмерности». Он не может справиться с натиском ведьмы, бессилен в создавшейся опасной ситуации, когда «... никакое писание не учитывается» (2, 179).

Вакула — не только кузнец, но и богомаз, охотно поющий в церкви: «... всегда, бывало, как только пели Отче наш или Иже херувими, всходил на крылос и выводил оттуда тем же самым напевом, каким поют и в Полтаве. К тому же он один исправлял должность церковного титаря» (1, 136–137). Собираясь «утопиться в пролубе», он просит, чтобы отец Кондрат «сотворил» по его душе панихиду и наказывает все свое добро отдать в церковь. Вакула готов искупить свои грехи, ему кажется, что Бог не дал побывать в церкви на Рождество «за грешное его намерение погубить свою душу» (1, 137). Оксана, услышав о самоубийстве Вакулы, не верит этому: «... она знала, что кузнец довольно набожен, чтобы решиться погубить свою душу» (1, 135). Кузнец отмаливает грех общения с нечистой силой. После всего случившегося он собирается на исповедь, намеревается класть по пятьдесят поклонов в день в течение всего года. Вакула выдерживает церковное покаяние, за что его хвалит преосвященный.

Хома и Вакула, казалось бы, могли избежать столкновений с «тем» миром, чего не произошло. Им, как и другим персонажам, приходится обращаться к оберегам, но делают они это уже после того, как «опасное событие <...> произошло, но его результат еще не наступил и может быть предотвращен» (Левкиевская 2002б, 21). Петро и Левко не отгораживаются от «того» мира никакими способами. Функция всякого оберега сводится к тому, чтобы «предотвратить еще не реализованное зло — создать преграду между охраняемым объектом и опасностью, магически «закрыть» охраняемый объект, сделать его невидимым, нейтрализовать носителя опасности, нанести ему вред, уничтожить его, отогнать опасность, задобрить ее или наделить сам охраняемый объект защитными свойствами и способностью сопротивляться злу» (Левкиевская 2004в, 443). Гоголевские персонажи прибегают к оберегам из сакрального круга культуры: крест, молитва, икона, а также из культуры народной: круг, плевание, ругательства, заклятье.

Обереги из сакрального круга культуры. Хома оказывается тем персонажем, который использует наибольшее число способов ограждения от нечистой силы. Прежде всего это вербальные обереги сакрального статуса. Молитвы в народной культуре «используются как универсальные апотропеи. <...> В качестве оберегов могут употребляться фрагменты церковной службы, по смыслу никак не связанные с апотропеической ситуацией» (Левкиевская 2002б, 197). Хома читает молитвы, когда ведьма встает из гроба и по церкви носится гроб. Он читает над покойницей Священное Писание.

Кроме того, Хома обращается к народным молитвам, которые «восходят к книжным и апокрифическим молитвам, однако по форме и функционированию молитвы сближаются с заговорами и заклинаниями (которые часто в народе называются *молитвами*), отличаясь от последних наличием обязательного элемента просьбы и отсутствием императивности» (Левкиевская 2004г, 276). Он припоминает молитвы и заклятья против злых духов и произносит их «почти вслух», надеясь на их чудесную силу: «... чего тут бояться? Человек притти сюда не может, а от мертвецов и выходцев с того света у меня есть молитвы, такие, что, как прочитаю, то они меня и пальцем не тронут» (2, 173). Сначала они явно помогают: и вдруг возникло «какое-то освежение; чувствовал, что шаг его начинал становиться ленивее, ведьма как-то слабее держалась на спине его» (2, 156). Как только ведьма падает со стоном, Хома видит, как от ранних солнечных лучей загораются золотые купола церквей. То есть, как только он освобождается от власти ведьмы, в глаза ему бросаются главные знаки сакрального.

Узнал Хома эти молитвы особым путем. Им «научил его один монах, видевший всю жизнь свою ведьм и нечистых духов» (2, 174). В народной культуре, правда, учителем выступает представитель «иногo» мира, но и монах, упомянутый Гоголем, не простой — он вступал в общение с этими представителями, естественно, не по своей воле. Хома, следовательно, избрал наиболее действенное апотропейческое средство — молитва, по народным поверьям, отгоняет от человека любых демонов.

Хома осеняет себя крестом, замечая, что читает не то, что написано в книге. Видя, что ему мало что помогает, он начинает путаться и сбиваться: «Он только крестился, да читал, как попало, молитвы» (2, 182). И крестное знамение, и молитвы Хома здесь — это апотропейные средства (Vojvodić 2006, 134). Дед в «Пропавшей грамоте», оказавшись около своего дома, крестится. Крестное знамение помогает попадье избежать воздействия ведьмы в черновой редакции «Ночи перед Рождеством». Как только она перекрестилась, Солоха тут же исчезла. В повести «Гетьман» великий пан, велевший повесить священника, увидев сосну, с ветвей которой каплет кровь, перекрестился, может быть, впервые в жизни. В «Сорочинской ярмарке» люди открещиваются от того места, где устраивалась ярмарка. Мужик, которому в воз подсунили красную свитку, «Перекрестившись, хватил секирою в другой раз, куски разбросал по всему месту и уехал» (1, 26). В «Страшной мести» Данило перед поединком с колдуном крестит саблей воздух. В «Вечере накануне Ивана Купала» староста крестится, увидев, как ему кланяется чарка. Крестное знамение служит распознаванию нечистой силы, о чем знает винокур в «Майской ночи». С его помощью можно отличить свояченицу от черта: если та «... согласится положить на себя крестное знамение, то это верный знак, что не чорт» (1, 71). Свояченица крестится. Голова, зевая, привычно крестит рот, обере-

гая себя от нечистого.

Дед в «Пропавшей грамоте» не себя осеняет крестом, а закрепощивает под столом карты, стараясь снять «бесовское обморачивание». «Семантика закрепощивания в народной магии определяется универсальной символикой креста как одного из главных символов христианской культуры, ср. «Молитву Животворящему Кресту Господню», согласно которому крестное знамение, наряду с крестом, является оберегом, отгоняющим и уничтожающим зло силой распятого на кресте Иисуса Христа» (Левкиевская 2002б, 49). Он угрожает перекрестить всех «адовых жителей», что действует на них крайне эффективно. «Последующая угроза деда перекрестить пекло “святым крестом” возносит его (деда. – Л. С.) из преисподней; если раньше черт уехал на его коне, то теперь сам герой седлает черта» (Вайскопф 1993, 89). В «Заколдованном месте», только услышав, что где-то опять неладно, он обращается к внукам со словами: «А ну те, ребята, давайте крестить! <...> так его! так его! хорошенько!» (1, 212). Имеется в виду, конечно, нечистый, которого дед закрепощивает вместе с внуками.

В «Ночи перед Рождеством» Вакула крестится с угрожающими словами: «а вот это как тебе покажется?» (1, 121), и черт становится тихим, как ягненок. Кузнец издевается над ним, пугая нательным крестом: «Его забавляло до крайности, как чорт чихал и кашлял, когда он снимал с шеи кипарисовый крестик и подносил к нему. Нарочно поднимал он руку почесать голову, а чорт, думая, что его собираются крестить, летел еще быстрее...» (1, 127). Крест относится к ряду сакральных предметов, наделенных особой силой, он одно из наиболее сильных отгонных средств. Его присутствие «в охраняемом пространстве служило гарантией недопущения туда всего злого» (Левкиевская 2002б, 150).

Оберегом служит икона, широко используемая «в очистительных, охранительных и магических обрядах, особенно в восточнославянской (преимущественно русской) традиции» (Белова 1999, 399). В «Страшной мести» есаул поднимает иконы, чтобы благословить молодых и готовясь сказать краткую молитву. Он не намеревается выявить среди свадебных гостей демонологического персонажа, но под воздействием икон внешность колдуна меняется, и его узнает толпа. «... достигаемые с их помощью изблечение и изгнание демона носит лишь эпизодический характер. Позднее “антихрист” без труда одолевает святые иконы <...>, освобождается из темницы, построенной “святым схимником”, и убивает самого старца-схимника» (Вайскопф 1993, 119). Эти простые, не украшенные иконы подарены честным схимником, возможно, тем самым, которого потом убивает колдун. Они оберегают человека, «... никакая нечистая сила не посмеет прикоснуться к тому, у кого они в доме» (1, 141). Иногда прихожанам, которые никак не могут справиться с нечистой силой, приходится прибегать к помощи священника. В «Вечере накануне Ивана Купала» отец Афона-

сий гоняет черта кропилом по всему селу, а тот все стучит по крыше и царапается по стене.

Обереги из круга народной культуры. Персонажи гоголевских повестей не только молятся и крестятся, защищаются от нечистой силы крестом и иконой. Они, как Хома, соединяют молитву с заклятьем, или заклинанием, которое служит провоцированию «желаемого состояния действительности» и способствует изгнанию различных представителей нечистой силы (Толстая 1999а, 259). Это все средства воздействия на носителя опасности.

В адрес нечистой силы посылаются проклятья, это ритуальная брань, используемая в функции оберега. Ругаясь, персонажи отгоняют от себя нечистую силу, и предупреждают возможную опасность. «Брань может считаться более действенным средством, чем молитва» (Санникова 1995, 253). Она становится отгонным действием, человек наносит оскорбления нечистой силе, стараясь от нее защититься.

Вот что кричит кум в «Сорочинской ярмарке»: «Да хоть и в самом деле сатана! — Что сатана? Плюйте ему на голову! Хоть бы сию же минуту вздумалось ему стать вот здесь, например, передо мною: будь я собачий сын, если не поднес бы ему дулю под самый нос!» (I, 23). В «Ночи перед Рождеством» Чуб так возмущается неожиданной темнотой: «Надобно же было <...> какому-то дьяволу, чтоб ему не довелось, собаке, поутру рюмку водки выпить, вмешаться!...» (I, 100). Дед в «Пропавшей грамоте» поднимает голос на ведьм и чертей и называет их иродовым племенем, обещая «переворотить» их свиные рыла на затылок. «Чтоб вы перелопались, дьявольское племя!», — кричит он (I, 88). Ведьму он называет кошачьим отродьем, намекая на ее умение оборачиваться кошкой. В «Заколдованном месте» дед вопит: «А, шельмовский сатана! чтоб ты подавился гнилою дынею! чтоб еще маленьким издохнул, собачий сын!» (I, 208). После неудачи с кладом дед «... принялся ворчать что-то сквозь зубы и приголубливать чорта такими словами, каких я еще отроду не слыхивал. Признаюсь, я бы, верно, покраснел, если бы случилось это среди дня» (I, 210). Он заклинает внуков не верить черту, враг Господа всегда лжет: «У него правды и на копейку нет!» (I, 212).

Обратим внимание на то, как сердится дед в «Пропавшей грамоте». Он громко вопит, затыкая пальцами уши: «“Козырь!” вскричал он <...>. “Нет, этого мало!” закричал дед» (I, 88). Криком дед не просто привлекает к себе внимание, он защищается от нечистой силы. «Во всех славянских традициях человеческому голосу (главным образом громкому голосу, крику и пению) — безотносительно к содержательной стороне высказываний — приписываются магические функции, в основном охранительно-апотропейные и продуцирующие» (Агапкина, Левкиевская 1995, 511).

Плевание — это оскорбительный жест по отношению к человеку, ко-

торый не раз повторяется у Гоголя. По отношению к нечистой силе он служит оберегом. «Плевок как действие содержит семантику отгона, когда он направлен в сторону того или вслед тому, от кого исходит опасность — в этой ситуации он синонимичен другому отгонному действию — бросанию вслед носителю опасности защитных предметов — во многих ситуациях отвращения опасности эти действия взаимозаменяемы» (Левкиевская 2002б, 123).

После победы над чертом Вакула намалевал его такого гадкого, что прихожане плевали, когда проходили мимо. Дед в «Пропавшей грамоте» плюется, увидев, какая мерзость на него напала. Черевик, держа кусок красной свитки, сначала плюется, потом крестится и тут же убегает. Товарищи Хомя считают, что он остался бы в живых, если бы, перекрестившись, плюнул ведьме на хвост. Обратим внимание на то, что плевание дважды сочетается с крестом для усиления противодействия нечистой силе. Я. Войводич, исследовавшая жест плевания в текстах Гоголя, полагает, что «физиологическим жестом плевания молодой человек мог бы выразить ведьме свое презрение. Страх, таким образом, побеждается жестом плевания» (Войводич 2005, 88). Очевидно, что это был бы не индивидуальный жест Хомя, а отгонное действие. Кроме того, гоголевские персонажи плюются в гневе, как ткачиха с дьячихой в «Ночи перед Рождеством».

Не только отгон, но и уничтожение нечистой силы, правда, воображаемой, представлено в повести «Майская ночь». Голова требует принести огня, чтобы уничтожить ведьму, т.е. свояченицу: «Господа! это сатана! <...> Огня! Живее огня! Не пожалею казенной хаты!» (1, 71). Но огонь нужен не простой, так как, по мнению винокура, только огонь из люльки сожжет оборотня. Его намерение сжечь ведьму перекликается с народными обрядами — ведьму каждый год на Ивана Купалу «прогоняют кострами». «Центральным актом изгнания ведьмы считалось возжигание огня, о чем свидетельствуют многие выражения, мотивировки и комментарии» (Виноградова, Толстая 1995, 300). Возможно, что утверждение о том, что для уничтожения ведьмы нужна люлька, связано с какими-то местными поверьями.

Только в «Вие» герой использует такое апотропейное средство, как круг, стараясь спастись от ведьмы. «Круг — один из наиболее значимых мифологических символов, отражающий представления о циклическом времени (“круг жизни”, “годовой круг”) и об основных формах структурирования пространства (деление на “свое” и “чужое”, где круг выступает как граница замкнутого, охраняемого пространства)» (Белова 2004а, 11). Круг, имеющий функцию окружения и преграждения, охраняет Хомя от ведьмы. Мог бы очертить круг и Петро, так поступали искатели кладов, стремясь оградить себя от нечистой силы.

Договор

Человек не только отгоняет от себя нечистую силу, но бывает готов к контакту с ней. Мотив договора присутствует в двух повестях и упоминается еще в одной. В «Вечере накануне Ивана Купала» Петро, сам не ищущий помощи нечистой силы, от отчаяния заключает договор с Басаврюком, который соблазняет его звоном монет, а тот, завидев червонцы, кричит: «Дьявол! <...> Давай его, на все готов!» (1, 42). Об этом договоре Басаврюк напоминает Петру в решающий момент. Ю. В. Манн справедливо видит во всей сюжетной линии Петра «мифологизированную историю отпадения, включая такие моменты, как договор с нечистой силой, преступление, нарушение человеческих и естественных связей» (Манн 1995, 327). Петро пассивно ведет себя по отношению к Басаврюку, в чем, может быть, и заключается его вина: «...встреча с демоном часто происходит по вине человека, не соблюдающего обязательные запреты или предписанные правила» (Виноградова 2006, 214).

Вакула также готов принять помощь «оттуда»: «Пропадать приходится мне, грешному! ничто не помогает на свете! Что будет, то будет, приходится просить помощи у самого чорта» (1, 118). Как только черт выскакивает из мешка и объявляет себя другом Вакулы, предлагает деньги и уверяет, что «Оксана будет сегодня же наша», кузнец, только что намеревавшийся перекреститься, останавливается и заявляет: «Изволь, <...> за такую цену готов быть твоим!» (1, 120). Гоголь обыгрывает мотив подписания контракта с нечистой силой — как только черт напоминает Вакуле, что у «них» без контракта ничего не делается, тот изъявляет готовность его подписать и, делая вид, что достает из кармана гвоздь, хватается черта за хвост. Так устойчивый мотив договора с нечистой силой снимается и переводится в план комического.

Этот мотив в свернутом виде проступает в истории запорожца из «Пропавшей грамоты», он продал душу черту: «Знаете ли, что душа моя давно продана нечистому» (1, 82). Запорожец этот сбивает деда с пути, встреча с ним становится начальным этапом путешествия в «тот» мир. Сначала они вместе отправляются в путь, и запорожец поражает деда своим весельем. «Нашего запорожца раздобар взял страшный. Дед и еще другой, приплюсший к ним гуляка, подумали уже, не бес ли засел в него» (Там же). Чрезмерная веселость запорожца, как видим, заставила его спутников насторожиться, для чего, оказывается, были веские причины. С началом темноты его поведение меняется — «Но в поле становилось чем далее, тем сумрачнее; а вместе с тем становилась несвязнее и молодецкая молвь» (Там же). Затем запорожец затихает и только вздрагивает при малейшем шорохе. Резкое изменение поведения объяснимо — с приходом ночи усиливается мощь нечистой силы, а бояться ее у запорожца есть все основа-

ния. Так этот персонаж оказывается в одном ряду с Петром из «Вечера накануне Ивана Купала» — они оба добровольно вступают в союз с нечистой силой и погибают. Как запорожец попадает в лапы черта, остается «за кадром».

Страх

Несмотря на то, что персонажи прибегают к отгонным средствам, пусть и с опозданием, все они, увидев или услышав иномирных существ, тем более войдя с ними в физический контакт, испытывают страх. Также, чтобы испугаться, для них бывает достаточно слова о страшном.

Рассмотрим сначала, как слово о страшном воздействует на человека. Уже в предисловии к первой книге «Вечеров» Рудый Панько предупреждает, что речь в книге может зайти о страшном, и вспоминает рассказчика, который «выкапывал такие страшные истории, что волосы ходили по голове» (1, 6). Он даже боится помещать их в свою книжку: «Еще напугаешь добрых людей так, что пасичника, прости Господи, как чорта все станут бояться» (Там же). Вот как реагируют внуки на диковинные истории деда в «Вечере накануне Ивана Купала» — у них дрожь проходила по телу, волосы ерошились на голове, они боялись увидеть выходцев с того света в собственной постели. В воображении им представлялись причудливые образы: «Иной раз страх, бывало, такой заберет <...>, что все с вечера показывается бог знает каким чудищем» (1, 37). Так окружающий их мир вещей трансформируется под влиянием страха.

В «Пропавшей грамоте» физические реакции на страшное усложняются указаниями на реальные их причины: «Рассказать-то, конечно, не жаль, да загляните-ка, что делается с ними в постеле. Ведь я знаю, что каждая дрожит под одеялом, как будто бьет ее лихорадка. Царапни горшком крыса, сама как-нибудь задень ногою кочергу — и Боже упаси, и душа в пятках» (1, 80). Обратим внимание на сниженное «обреальнивание» страха: слушателей пугают крыса или кочерга. Сила страха от этого не уменьшается, реакция слушателей окончательно не переводится в план комического — так Гоголь сталкивает эмоциональное восприятие повествования с реалиями повседневного быта. В «Сорочинской ярмарке» Черевик пугается, подслушивая беседу двух негоциантов, и со страхом оборачивается назад, видимо, боясь увидеть то или того, о ком говорят собеседники. Страх его исчезает, как только он замечает обнимающихся Параску и Грицько. Во время рассказа кума о красной свитке слушатели пугаются вместе с рассказчиком. Вся компания как бы предчувствует приближающуюся встречу с мифологическим: «Все боязливо стали осматриваться вокруг и начали шарить по углам» (1, 25). Лапчинский в повести «Гетьман», выслушав рассказ своего спутника о злодеяниях великого пана, «не мог не ощутить какого-то тайно врывавшегося в душу страха и с беспокой-

ством посматривал вокруг» (1, 302).

Обычно слушатели долго переживают страх и вспоминают о том, как пугались. В «Страшной мести» Катерину страшили рассказы про колдуна: «Мне чудно, мне страшно было, когда я слушала эти рассказы» (1, 143). В «Майской ночи» Галя только смутно помнит, что ей рассказывали что-то страшное про старинный дом. Она боязливо прерывает Левко, «устремив на него прослезившиеся очи» (1, 56), и долго переживает услышанное. Ее страх смешивается с печалью, что выражается интонацией, плохо сдерживаемыми слезами, задумчивым взором — Галя ведет себя, подобно романтической героине. В «Пропавшей грамоте» Фому Григорьевича, когда он вспоминает истории деда, пробирает дрожь. В «Вне» «Рассказы и странные истории, слышанные им (Хомой. — Л. С.), помогали еще более действовать его воображению» (2, 172), хотя он уже совершил свой полет и видел панночку в гробу. Не всегда рассказы о страшном вызывают подобные реакции. Некоторые персонажи будто их не воспринимают, как голова в «Майской ночи». Слухи, как и рассказы, также порождают страх, так происходит в «Сорочинской ярмарке».

Теперь обратимся к тому страху, который испытывает человек при непосредственных контактах с демонологическими персонажами. Это страх космический, овладевающий им, когда нарушается граница между двумя мирами. А. Белый пронизательно заметил, что Гоголь знал бездну страха. Осознавая его отличия от страха, который каждый может испытывать в повседневной жизни, он никогда не снимал его рациональными объяснениями, не переводил в план реальности, не предлагал сниженных мотиваций. Гоголь фиксировал самые различные оттенки страха, замечал его частные проявления и прослеживал нарастание. Ни одно другое чувство не стало столь важным объектом воспроизведения в повестях, как страх.

По наблюдениям Ю. В. Манна, в произведениях немецких романтиков обычно перемежается два плана — реальный и фантастический, и второй план интерпретируется с помощью первого. Все таинственное, фантастическое оказывается вполне объяснимым, которого, следовательно, и не нужно бояться. «Прямое вмешательство фантастических образов в сюжет, повествование и т. п. уступает место цепи совпадений и соответствий с прежде намеченным и существующим в подсознании читателя собственно фантастическим планом. Благодаря этому скрытые в последнем значения обогащаются новыми оттенками и широкой возможностью реальных применений» (Манн 2007а, 57). Так никогда не бывает у Гоголя — страх не переносится в иной регистр. Писатель не мотивирует страх, например, неузнаванием — проблемы идентификации страшного крайне редко занимают его персонажей, которые, едва подумав о том, кто или что перед ними, только еще больше боятся того, что может быть узнано. Гоголь не объяс-

няет их страх затрудненностью видения. Они и не пытаются получше разглядеть нечто страшное, чтобы понять, какое оно. Также они особо не вслушиваются в звуки, издаваемые демонологическими персонажами, и сразу пугаются.

Непонятное всегда страшнее понятного, страх неизвестного превосходит страх конкретного (Kępiński 1977, 56). Страх овладевает человеком заранее, когда он предчувствует неизбежность встречи с нечистой силой. Он полно переживает его и вовсе не старается от него избавиться — находясь у него в плену, своим напряженным эмоциональным состоянием человек подтверждает тему двоемирия, проходящую через все повести и являющуюся их семантической осью.

Очевидно, что персонажи испытывают не только страх, но и радость, и веселье, и любовь. Так образуются контрасты в их эмоциональном мире, что особенно явно проступает в поведении Петра, впавшего в безумие, который то веселится, то впадает в тягостное уныние. Счастливое спокойствие семьи Данилы Бурульбаша разрушает появление колдуна. Хома Брут с товарищами отправляется в путь в безмятежном расположении духа, но оно нарушается встречей с ведьмой. Когда в веселый шум ярмарки вторгаются знаки нечистой силы, торговцами и покупателями овладевает страх. Дед в «Пропавшей грамоте», так удачно начавший путь к царице, и не подозревает, что ему придется испытать. Его пляска в «Заколдованном месте» отнюдь не сразу предвещает страшную ночь на кладбище. В одних повестях страх уравновешен с иными чувствами, в других — выходит на первый план. Наибольшее эмоциональное напряжение свойственно персонажам «Вия», «Вечера накануне Ивана Купала», «Страшной мести». Менее всего оно проявляется в «Майской ночи» и «Ночи перед Рождеством». Остальные повести занимают между этими двумя крайними точками срединное положение.

Эмоциональные реакции персонажей тщательно выписаны вне зависимости от их позиций в сюжете. Писатель одинаково подробно останавливается на том, как пугаются только раз замеченные им фоновые персонажи или те, которые занимают главенствующие позиции в сюжете. Страх в равной степени одолевает их вне зависимости от положения в системе действующих лиц. Например, Петро в «Вечере накануне Ивана Купала» боится Басаврюка. Его страхи движут им, они значимы для развития сюжета. Старшины села, о которых упоминается только в конце повести, сталкиваются с Басаврюком только раз после трагического разрешения сюжета: они пугаются, увидев, что баранья голова удивительно похожа на Басаврюка. Иногда испуганные персонажи даже не конкретизируются. Гоголь просто замечает, что мимо развалившегося шинка «доброму человеку пройти нельзя было». Под «добрым человеком» подразумевается всякий. Так ширится эмоциональная аура повестей, потому что страх

захватывает решительно всех, но по-разному.

Динамика страха. Рассмотрим, кого и чего страшатся гоголевские персонажи, предварительно заметив, что Левко не боится опасной ситуации и легко входит в контакт с утопленницей. Остальные персонажи пугаются при встрече с демонами или заметив знаки демонического, как Черевик, увидевший обшлаг и рукав красной свитки. Вместе с Хиврей он страшится окруживших их цыган. Гости во главе с кумом и Черевиком испытывают ужас, когда свиная рожа «выставляется» в окне. В «Вечере накануне Ивана Купала» Петро пугается не только Басаврюка в его разных обличьях, но и ведьмы, и неопределенных мифологических существ. Вокруг него собираются демонологические персонажи, его окружают знаки мифологического. Козаки, пришедшие на пепелище после его смерти, вместо богатства увидели черепки и испугались: «Такой страх навело на них это диво» (1, 49). Боятся подарков Басаврюка «красные девушки», Пидорку пугает зловещий хохот Петра и привидение. «Страшная мечь» переполнена страхом. Весь народ на свадьбе сына есаула испугался незнакомого козака. Хотя Данило «ни чертей, ни ксензов не боится» (1, 144), но и он замирает, увидев мертвецов, встающих из могилы. Козаки при виде такой страшной картины, опускают весла и роняют в Днепр шапки. Пугается Данило, заглянув в комнату колдуна. Катерина, предчувствуя неладное, боится оставаться одна. Ей страшно, когда она выпускает отца из темницы, когда Данило грозит ей страшной казнью. Всей семьей и слугами есаула овладевает ужас, когда они видят в колыбели мертвое дитя. В «Пропавшей грамоте» «Страх и раздумье взяло деда, когда он заметил, что пропал запорожец (1, 83). В «Вие» Хома Брут страшится и демонологических, и реальных персонажей — ведьмы в ее разных обличьях, ее отца, козаков.

Демонологические персонажи способны бояться, как и реальные, что свидетельствует об их двойственной природе. Колдуна в «Страшной мести» охватывает неведомый ужас, когда своим колдовством он вызывает чье-то «дивное» лицо: «И страшного, кажется, в нем мало: а непреодолимый ужас напал на него» (1, 166). Увидев это лицо второй раз, колдун вновь перепугался: «Сам не мог он разуместь, отчего в нем все смутилось при таком виде» (1, 172).

Как видим, тема страха детализируется и распадается на отдельные законченные эпизоды, вдобавок она обогащается частными мотивами. Иногда персонажам кажется, что их пугают намеренно. Так, Данило уверяет жену, что колдун хочет устроить людей, чтобы никто не добрался до его жилища. В облике знакомых людей они распознают мифологические приметы, что приводит их в ужас. Лапчинский в повести «Гетьман» не раз всматривается в глаза своего спутника, чтобы удостовериться в том, что это человек, а не какой-нибудь упырь. Дед в «Пропавшей грамоте»

никого особенно не боится и даже предполагает контакты с нечистой силой возможными: «Экая невидальщина! Кто на веку своем не znalся с нечистыми?» (1, 82). «Страх, однако ж, напал на него посереде дороги» (1, 89). Некоторые из персонажей неверно толкуют реальные ситуации, заранее переводя их в план мифологического, что создает комический эффект. Винокур, писарь, голова, десятские, заранее уверенные в том, что в поваленной хате сидит сатана, готовятся к ужасной встрече. Страх их оказывается напрасным.

Он никогда не бывает одинаков, вдобавок человек переживает разные степени этого чувства — от робости до паники. Схимник в «Страшной мести» овладевает боязнью; Вакула чувствует робость, когда идет к Пацюку; спустившись с дерева, робеет Данило; то же чувство испытывает Лапчинский в повести «Гетьман»; но в «Страшной мести» гостями на свадьбе сразу овладевает сильный страх. Возможно, что это чувство довольно быстро проходит. Лишь однажды страшно показалось Вакуле, но потом он пришел в себя и овладел ситуацией. Страх бывает всепоглощающим, тотальным. От такого страха погибают Петро, Катерина, Хома. Их переживания создают мощное семантическое поле сюжетов, где тема страха задается отнюдь не прямо, а нарастает постепенно.

Гоголь детально прорабатывает ее развитие. В «Сорочинской ярмарке» сначала возникают отдельные реакции персонажей на сверхъестественное, их страх достигает кульминации при виде «свиной рожи», а затем распадается на отдельные мелкие эпизодические проявления. В «Пропавшей грамоте» есть частный случай усиления страха: «Глянул как-то себе под ноги — и пуше перепугался» (1, 89). В «Вие» тема нарастания страха становится центральной. «Страх, пронизывающий повествование и нарастающий к концу в стремительном крещендо, и есть настоящий главный герой повести, хамелеоноподобное чудовище, от которого Хома либо пытается скрыться, надеясь на собственные ноги, либо старается не обращать на него внимания» (Соливетти 2003, 128). Этот страх проявляется с различной силой, его напряжение то падает, то нарастает, в нем можно различить «динамические оттенки». Сначала страх проявляется в едва заметных реакциях Хомы, затем он усиливается, притом волнообразно, но неукоснительно движется к кульминационной точке.

Когда Хома бредет по степи, он внешне не проявляет страха, хотя К. Соливетти полагает, что он уже боится — волков и темноты. Это, действительно, так. О том, что философ несколько боится волков, сказано прямо. Видимо, и темнота ему не по нраву. Он первым среди путников затевает разговор о том, что они потеряли дорогу, говорит отрывисто и все время задает вопросы. Явственно тема страха начинает звучать, когда в образе старухи появляется ведьма — «Философу сделалось страшно» (2, 154). Когда Хома несется с ней в бешеной скачке, то со страхом хватается за

сердце, ему кажется, что оно исчезло. Так заканчивается первая волна страха, о котором Хома будто забывает. Далее он и не думает о том, что с ним случилось.

Вторую волну страха Хома предчувствует, лишь услышав о смерти дочери сотника. Он вздрагивает «... по какому-то безотчетному чувству, которого он сам не мог растолковать себе. Темное предчувствие говорило ему, что ждет его что-то недоброе» (2, 158). С тем же безотчетным страхом Хома переступает порог комнаты, где лежит покойница. Трепет прошел по его жилам, когда он увидел ее. Нарастание страха прерывается ужином с козаками и беседой. Хома даже на несколько минут забывает о невероятном событии, с ним не раз случаются подобные провалы эмоциональной памяти. Вторая волна страха наиболее слабая, за ней следует третья и последняя, разорванная светлым временем суток, — Хома читает над покойницей по ночам.

Отправляясь в церковь в первый раз, он еще не испытывает сильного страха, но чувствует все усиливающуюся робость, как и при первом взгляде на покойницу. Хома уговаривает себя, что бояться не следует, но страх уже его объял: «... по странному любопытству, по странному поперечивающему себе чувству, не оставляющему человека, особенно во время страха, он не утерпел, уходя, не взглянуть на нее и потом, ощутивши тот же трепет, взглянул еще раз» (2, 173). Увидев ведьму, он не может придти в себя: «“Чего бояться?” думал он между тем сам про себя. “Ведь она не встанет из своего гроба, потому что побоится божьего слова. Пусть лежит! Да и что я за козак, когда бы устранился. Ну, выпил лишнее — оттого и показывается страшно”» (2, 174). Хома поет как можно громче, чтобы заглушить «остатки боязни», но его охватывают страх и ужас. Легче ему становится, когда он покидает церковь. После ему кажется, что «ночное событие» происходило во сне.

На вторую ночь, как только Хома «... остался один, робость начала внедряться снова в его грудь» (2, 176). Он уговаривает себя: «Оно с первого разу только страшно. Да! оно только с первого разу немного страшно, а там оно уже не страшно; оно уже совсем не страшно» (Там же). Утром «Изнуренный философ остановился и отдохнул духом» (2, 177). Перед третьей ночью Хома не скрывает своего страха: «“Теперь проклятая ведьма задаст мне пфейферу!” подумал он. “Да впрочем, что я в самом деле? Чего боюсь? Разве я не козак? Ведь читал же две ночи, поможет бог и третью”» (2, 181). Оказавшись в церкви, он вновь уговаривает себя не бояться. Но все вокруг становится страшным — и тишина, и мертвец, и скрежет его зубов, и страшный шум крыльев всякой нечисти. В конце концов «Бездыханный грянулся он на землю, и тут же вылетел дух из него от страха» (2, 183). Так страх достигает своего разрешения. От безотчетной тревоги к робости, от боязни к чудовищному страху движется Хома, и его

страх исчезает вместе с ним. Значима для завершения темы страха реплика Горобца в последнем эпизоде повести: «А я знаю, почему пропал он: оттого, что побоялся. А если бы не боялся, то бы ведьма ничего не могла с ним сделать» (2, 184).

«Оживление» фразеологизмов. Гоголь довольно редко называет эмоциональные концепты — страх, ужас, боязнь. Они отнюдь не всегда выступают субъектом действия, хотя иногда говорится, что страх нападает на человека, а ужас сковывает его. Кроме того, ужас или страх «изображаются» на лицах персонажей. В остальном, для воссоздания страха писатель «оживляет» устойчивые фразеологические сочетания, обозначающие соматические переживания этой эмоции, физические реакции человека на страх. «...языковая идиоматика — убедительное свидетельство сущности представлений древнего человека о переживаемых им эмоциях и, в частности, о данной эмоции. Эти ассоциативные представления зафиксированы в нашем лексиконе, сохраняясь на уровне устойчивых выражений, и по-прежнему активно употребляются в современном языке, поскольку не теряют своей актуальной природной связи с физиолого-психическими процессами, происходящими в организме человека вне зависимости от времени и культурного пространства, в которых он пребывает» (Красавский 2008, 105). Гоголь эти ассоциативные представления выводит из стихии языка и переводит в акциональный план, как бы вновь раскрывая их «природную связь с физиолого-психическими процессами».

Известный польский психиатр, специально занимавшийся проблемами страха, Я. Кемпинский, следующим образом описывает его основные внешние проявления. Это может быть бегство от опасного объекта или наступление на него. Во время приступа страха у человека изменяется цвет кожного покрова: он бледнеет или краснеет. Также обостряется его мимика — он непроизвольно приоткрывает рот, у него выкатываются глаза, а зрачки при этом расширяются. Мышцы лица напрягаются, на лбу прорезаются морщины. В такие моменты человек теряет дар речи и способность двигаться, у него отнимаются руки и ноги. Он обливается потом, сердце бьется учащенно (Kępiński 1977, 270–271). Таков, по мнению ученого, основной репертуар сигналов страха. Именно их зафиксировал язык и сохранил в устойчивых словосочетаниях, обозначающих страх, именно их раскрыл Гоголь в мимике, жестах, движении своих персонажей.

Они никогда не наступают на мифологическое, по отношению к нему агрессия невозможна. Они от него бегут, цепенеют перед ним и замолкают, бледнеют, разевают рты и выпучивают глаза. Страх их проявляется иногда и по-другому, но перечисленные выше признаки являются основными и — что чрезвычайно важно — они знаменуют искажения телесного облика человека. У Гоголя эти искажения — не частные реакции на

некоторые жизненные события, они свидетельствуют о контактах человека с «иным» миром, при которых им овладевает страх космический, только выражается он как страх «обыкновенный».

При испуге меняется взгляд человека — персонажи от ужаса выпучивают глаза. С выпученными глазами находят Хому козаки после второй ночи, проведенной в церкви. Этот мимический жест часто сопрягается с другими. Не раз, испугавшись, многие разевают рты, как десятские в «Майской ночи»: они «не в состоянии были сомкнуть дружно разинутых ртов своих» (1, 71). «Но отчего же вдруг стал он недвижим с разинутым ртом, не смея пошевелиться» (1, 166), — сказано о колдуне. С разинутым ртом стоит бедный мальчишка, услышавший слова Хомя о том, что на свете водится много всякой дряни.

Персонажи стучат зубами, как Черевик при виде куска красной свитки. У них непроизвольно встают волосы дыбом или горой. У Катерины волосы «отделяются от головы» и дух занимается, когда она слышит угрозы мужа. Дыбом или щетиной поднимаются волосы у колдуна. Не раз отмечается неожиданная бледность персонажей. В «Сорочинской ярмарке» гости уверяют кума, что он побледнел. Затем и они бледнеют. Бледнеет Вакула, почувствовав на своих плечах черта. Бледнеет и Хома, узнав в покойнице ведьму. Указывая на бледность, Гоголь прибегает к одному и тому же сравнению: «Голова стал бледен, как полотно» (1, 71), «Колдун весь побелел, как полотно» (1, 167).

Одновременно с этим почти у всех учащается сердцебиение. У Черевика «сердце <...> колотилось, как мельничная ступа, пот лил градом» (1, 27); «Сердце у философа билось, и пот катился градом» (2, 175); «Сердце его захолонуло» (2, 176); «Сильно у него билось во все время сердце» (2, 177). «С сердцем, только что не хотевшим выскочить из груди, собрался Петро в дорогу (1, 43). От страха, охватившего группу персонажей, сердца их бьются в унисон: «И это огромное сердце забилося так сильно, что неровный стук его не был заглушен даже брякавшим замком» (1, 71). Как пишет А. Белый, «Истерио-невроз сердца (на почве заболевания страхом) присущ гоголевскому персонажу» (Белый 1996, 205).

Многим становится холодно, как винокуру, деду и даже Даниле: «... страх и холод прорезался в козачьи жилы» (1, 144). Когда черт прыгнул на шею Вакуле, и его «... мороз подрал по коже» (1, 120). Хома слышит, как «... холод чувствительно пробежал по всем его жилам» (2, 177). У Петра мурашки идут по спине, когда он видит ведьму. Чувство холода сопровождает страх, что фиксируется в языке (см. об этом: Красавский 2008, 309). Персонажи вздрагивают от неожиданности, как Петро, когда Басаврюк гремит кошельком, он же дрожит, как на плахе, вновь увидев ведьму. Дрожь пробирает Данилу, услышавшего крики мертвецов, запорожца, пугающегося малейшего шороха. Хома тоже вздрагивает, дрожит даже

«воздушная Катерина», т. е. ее душа. Кум трясется всем телом и сильно потеет.

Наряду с этими физическими реакциями о страхе свидетельствует активное движение. Пугаясь, персонажи стараются убежать. Черевик дважды убегает от страшного — в первый раз он бежит, надев на голову горшок вместо шапки, не различая дороги. Второй раз несется, заведя рукав проклятой свитки. Также в бешеном темпе бежит его кум. Петро убегает от страшного места изо всех сил. Колдун несется, меняя направление движения. Убегают старшины из шинка: «Честные старшины за шапки, да скорей во-свояси...» (1, 50). В «Заколдованном месте» дед бежит подальше от опасного места, он мчится что есть духу. Хома только пытается убежать от ведьмы-старухи. И. А. Морозов пишет, что бег есть «форма ритуального поведения. <...> Бегство из опасных мест или от нежелательных контактов можно истолковывать как действие-оберег» (Морозов 1995, 145). Этот тип движения используется во многих обрядовых действиях. Гоголевские персонажи всегда бегут только от страха. Бегущего кума в «Сорочинской ярмарке» называют полоумным, а о Черевике говорят, что он бежит, как полоумный.

Многие из них не только несутся, не разбирая дороги, зачастую их движение превращается в бег на месте, как одного гостя кума в «Сорочинской ярмарке», который, повалившись на лавку, в ужасе болтает руками и ногами. Очевидно, что здесь бег «измельчается», становится рядом мелких движений, которые проделывает этот обезумевший от страха персонаж. Другие прячутся в пещке или прикрываются тулупом.

Страх выражается движением назад. Перепугавшись колдуна, «... попытлся народ, и все показывали со страхом пальцами» (1, 141). С робостью пятится назад винокур, увидев ряженных хлопцев. Ткач пятится в испуге, когда вместо кабана в мешке оказывается Чуб: «Хоть что хочешь говори, хоть тресни, а не обошлось без нечистой силы» (1, 125). Кроме того, люди теснятся, стараясь прижаться друг к другу, как в «Страшной мести» или в «Сорочинской ярмарке», где, испугавшись слухов, «к ночи все теснее жались друг к другу» (1, 23). Я. Кемпиньский считает этот вариант проявления страха естественной физической реакцией.

Бегу и различным типам движения противопоставлен вынужденный покой, который А. Белый рассматривает как резкий переход от конечного взрыва жестов, «после которого атом жеста, окаменеет, превращает героя в неподвижную деревянную куклу» (Белый 1996, 178). Персонажи остолбеневают, замирают, не могут двинуться с места, оказавшись под воздействием нечистой силы. Когда Черевик увидел обшлаг свитки, «страх у него отнял ноги» (1, 29). Петро столбенеет, когда перед ним появляется невинное дитя. Данило цепенеет, увидев душу своей жены в светлице колдуна. Он «почувствовал <...>, что члены у него оковались» (1, 154). Козаки ка-

меняют от страха, обступив колыбель сына Данилы. Хома лишается способности к движению под воздействием ведьмы. Он «заметил, что руки его не могут приподняться, ноги не двигались» (2, 154–155). Не по своей воле замер дед в «Пропавшей грамоте»: «... не поднимаются ноги, да и только! что за пропасть! разогнался снова, дошел до середины — не берет! что хочь делай — не берет! да и не берет! ноги, как деревянные, стали» (1, 208). Н. Брагина пишет о деструктивном начале отрицательных чувств и рассматривает, какими состояниями выражается мотив смерти. Одно из них — это состояние неподвижности (Брагина 1999, 97).

«Ужас оковал всех находившихся в хате» (1, 26). Так начинается эпизод всеобщего страха в «Сорочинской ярмарке», который пестрит самыми разнообразными его проявлениями. «Кум с разинутым ртом превратился в камень. Глаза его выпучились, как будто хотели выстрелить; разверстые пальцы остановились в судорожной неподвижности в воздухе» (1, 26). Неподвижный кум с растопыренными руками и выпученными глазами знаменует высокую степень страха. Аналогично выписана сцена страха, смешанного с изумлением, в «Вечере накануне Ивана Купала»: «Выпуча глаза и разинув рты, не смея пошевелить усом, стояли козак, будто вкопанные в землю» (1, 49). В «Кровавом бандуристе» «Все обратилось, казалось, в неподвижный мрамор, со всеми знаками испуга на лицах» (1, 295). Петро в «Вечере накануне Ивана Купала» долго сидит на одном месте, как будто прикованный, затем оцепенение сменяется активностью: «Часто дико подымается с своего места, поводит руками, вперяет во что-то глаза свои, как будто хочет уловить его» (1, 48). Так окаменение сталкивается с хаотическими жестами и взглядами.

«Знаки испуга» не обязательно появляются одновременно, они могут следовать один за другим. Пережив окаменение, кум прячется под подолом своей супруги, а потом бежит. Так происходит некий сбой в выражении страха — состояние покоя резко сменяется движением. Возможно, что после движения наступает вынужденный покой. Черевик падает на бегу, от него «улетает» память, и он, «как страшный жилец тесного гроба, остался нем и недвижим посреди дороги» (1, 27). Немота, неподвижность — признаки смерти, которые исчезают, как только у Черевика проходит приступ ужаса. Но они названы, что значимо — та же вынужденный покой ассоциируется со смертью через присущие ей признаки. Многие от страха засыпают — сон сродни окаменению. Как сноп, валится на землю Петро и засыпает на двое суток, пережив приступ ужаса. Может страх довести человека до бессоницы: «... и страх мешал всякому сомкнуть глаза свои» (1, 23). В мотиве сна М. Вайскопф усматривает мотив временной смерти (Вайскопф 1993, 102).

Реакции на сверхъестественное преимущественно выражаются на языке тела — мимикой, знаковыми жестами, позами. Но все же иногда и голо-

сом или полной невозможностью что-либо сказать персонажи манифестируют свое состояние. Как известно, разные системы выражения параллельны и тесно взаимодействуют, поддерживая одна другую (Крейдлиן, Чувилина 2004, 412, 413).

Когда козаков, собравшихся у колыбели сына Данилы, охватил ужас, «Ни звука не вымолвил ни один из них» (1, 168). Молчат козаки, стоя на пепелище хаты Петра, который в безумии теряет дар речи. Его губы шевелятся, «... будто хотят произнести какое-то давно забытое слово — и неподвижно останавливаются...» (1, 48). То же происходит с Данилой в «Страшной мести»: «... Он силился говорить, но губы шевелились без звука» (1, 154). Хома Брут не может вымолвить ни слова, оно застывает у него на губах. В противоположность этим персонажам кричат от страха дитя и Катерина, увидев страшных мертвецов, дети — колдуна. Он сам вопит, как иступленный. Писатель не касается внутренних, душевных волнений персонажей. Пожалуй, только Хома Брут размышляет о своем состоянии, что подкрепляется физическими реакциями. В остальном, внутреннее слово Гоголь использует редко. Данило, правда, думает про себя: «Страшно! страшно!», ему иногда вторит Петро, в «Кровавом бандуристе» есть внутренний монолог заточенного в темнице. У других персонажей нет развернутых высказываний о страхе, они не рассказывают о нем, а переживают его, вдобавок у них нет адресата. То, что они выражают остановившимся взглядом, открытым ртом, застывшей позой, не предназначено никому.

Маска страха. Ю. В. Манн выводит формулу «окаменения», или «омертвления», встречающуюся во многих гоголевских произведениях. Исследователь полагает, что эта формула «фиксирует не всякий страх, а такой, который вызван какими-то непостижимыми для сознания фактами, перебоем в обыденном и естественном течении жизни» (Манн 2007а, 322). Он особо подчеркивает длительность окаменения — человек не сразу стряхивает с себя путы страха, он застывает на какое-то время, как бы выпадая из времени и пространства, тем самым «прерывая и тормозя действие» (Там же). Также Ю. В. Манн заметил, что обычно группа персонажей впадает в такое состояние, хотя столбенеют и отдельные персонажи.

Предложенную Ю. В. Манном концепцию можно дополнить, так как окаменение выступает не единственной формулой страха. Ведь Гоголь настойчиво повторяет одни и те же мимические и кинетические жесты. Его персонажи, переживающие страх, или статичны, или находятся в хаотическом движении. Все они бледнеют, разевают рты, выпучивают глаза. Т. е. страх при встрече человека с иномирными существами выражается однообразными физиологическими реакциями. Индивидуальных реакций у персонажей нет, поэтому все эти проявления можно считать частными

формулами, сочетающимися как между собой, так и с окаменением. Так образуется целостная маска страха, переходящая из одной повести в другую. Точнее, сами персонажи на время превращаются в живые маски, чтобы затем вновь активизироваться.

Так Гоголь выключает человека из реальности, на некоторое время придавая ему нелепые позы, застывшие выражения лица, в котором все преувеличено. Эта преувеличенность явно способствует усилению визуального плана повестей — они насыщены «картинами» страха, на которых изображены застывшие, бегущие или прячущиеся персонажи. Я. Кемпинский полагает, что человек, живущий среди тайн и опасностей, каким является человек народной культуры, заполняет страхом белые пятна на своей картине мира. Это страх мифологический.

Не только сверхъестественное, но и повседневное может страшить человека. Свое состояние он выражает точно так же, как и при встрече с мифологическим, хотя Гоголь очевидным образом различает страх «простой» и вызванный вторжением сверхъестественного.

В «Сорочинской ярмарке», услышав на дворе лай собак и стук в ворота, Хивря возвращается в хату побледневшая. Она боится, что муж застанет ее с поповичем. После рассказа кума Хивря сидит ни жива, ни мертва, так как боится, что раскроется ее тайна — попович в это время прячется под самым потолком, откуда может упасть в любую минуту, что позднее и происходит. Так мифологический страх, которым обьяты другие персонажи, разряжается традиционным мотивом спрятанного любовника. Сам попович от страха выпучивает глаза: «Глаза его выпялились, как будто какой-нибудь пришел с того света только что сделал перед сим визит свой» (1, 22). Заметим, что в сравнение Гоголь ввел демонологического персонажа. Так испугаться, как испугался попович, можно только при встрече с ним. В «Ночи перед Рождеством» дьяк страшится, что жена узнает о его проделках: «Но опасения дьяка были другого рода: он боялся более того, чтобы не узнала его половина» (1, 113). Солоха мечется как угорелая, не зная, куда спрятать гостей. Девушки со страхом разбегаются, сообразив, что в мешке сидит человек. Петро в «Вечере накануне Ивана Купала» каменеет и не может сдвинуться с места, слушая рассказ Иваса о страданиях Пидорки. Кум в «Ночи перед Рождеством» осто́лбенел, услышав голос жены, как и она сама, когда вытянула дьяка из мешка. Она вскрикивает, а все невольнo разевают рты. На некоторое время оцепеневают голова в «Майской ночи», увидев свояченицу вместо ожидаемого сатаны. Испугавшись, он пятится назад. Здесь испуг смешивается с удивлением.

Иногда теми же средствами, что и страх, передаются радость, удивление, отчаяние. Черевик становится неподвижным от радости, когда нашлась его кобыла. Вакула стоит как вкопанный при виде веселящихся колядников. Тетка деда вытаращивает глаза на Петра, «как будто спросо-

нья», когда он утром появляется в шинке. Таким образом передается ее изумление, но никак не страх. От удивления Грицько вытаращивает глаза на Хиврю, осыпаящую его ругательствами. Остолбеневаает Левко в «Майской ночи», увидев перед собой отца. Тот же, оторопев, выпучивает свой единственный глаз. Долго смотрит на деда жена, также выпучив глаза, и наконец узнает его.

* * *

Итак, Гоголь в своих ранних повестях не выводит на первый план непосредственные контакты человека с демонологическими персонажами. Их вредительская функция выявляется не сразу и не вдруг, писатель предпочитает медленно подводить человека к опасной встрече. Их общение прежде всего выражается взглядами и звуками — в народной культуре именно «голоса» иномирных существ прежде всего свидетельствуют об их присутствии. Физические контакты с ними не часты, но почти всегда приводят к катастрофическим изменениям в судьбе человека, который обычно с опозданием прибегает к спасительным апотропейным средствам. Реакции его на появление демонологических персонажей или на приметы того, что они уже находятся в его пространстве, всегда одинаковы — он испытывает робость — страх — ужас и не всегда бывает в состоянии их преодолеть.

ГЛАВА IV

ЧЕЛОВЕК И ЕГО АНТИПОДЫ В РЕАЛЬНЫХ ИЗМЕРЕНИЯХ

Оппозиция внутреннее / внешнее в ранней гоголевской прозе определяет подход к человеку, в котором внешнее, т.е. телесность, подавляет собой внутреннее. Процесс этого подавления «на письме» выражается в многочисленных амплификациях, нарастании мотива телесности. Внутренний человек в повестях не развит, на первом плане находится человек внешний, у писателя «нет интереса к выстраиванию схемы эго-идентичности героя» (Подорога 2006, 129) и не может быть по определению, так как он решает совершенно иные художественные задачи. С точки зрения В. Подороги, Гоголь вообще не обращает внимания на человека: «...его интересует все что угодно, но только не человек как он есть в повседневном существовании и судьбе. Человеческий мир изучается всегда с нечеловеческих точек зрения» (Там же, 66). «Нечеловеческие» точки зрения сводимы к мифологическим значениям: судьба человека, как мы уже говорили, поверяется встречей с демонологическими персонажами, его позицией в двойственном мире.

Человек внутренний

Некоторые персонажи все же наделены эмоциональностью, вот что, например, говорится о переживаниях Оксаны: «На сердце у нее столпилось столько разных чувств, одно другого досаднее, одно другого печальнее» (1, 136). Иногда они способны предчувствовать будущее, как Данило: «И голова болит у меня, и сердце болит. Как-то тяжело мне! Видно где-то недалеко уже ходит смерть моя. <...> Что-то грустно становится на свете» (1, 161–162). Предаются они воспоминаниям, как Катерина, силящая припомнить свои сны: «Страшен, страшен привиделся он мне во сне!» (1, 167). По-другому одолевают предчувствия Черевичка. Он вспоминает дурные приметы: волы дважды поворачивали домой, выехал он ярмарку в понедельник, и на душе у него так тяжело, «как будто кто взвалил на тебя дохлую корову» (1, 29).

Чаще психологические состояния передаются не словом, а изменениями выражения лиц. «Облако задумчивости» опускается на карие, светлые очи Параски, «легкая усмешка» трогает ее губки. Прекрасное лицо Оксаны выражает суровость и издевку над смутившимся кузнецом: «... и

едва заметная краска досады тонко разливалась по лицу; все это так смешалось и так было невообразимо хорошо...» (1, 103). На лице Острицы («Гетьман») «выказывалась» легкая беспечность. «Оно было спокойно и вместе с тем так живо, что, взглянувши, ожидал бы непременно услышать от него слово, чтобы увидеть его изменившимся, как будто бы оно непременно должно было всё заговорить конвульсиями» (1, 266). Лицо начальника отряда, на которое огонь светильника бросает какое-то «бледное привидение света», было «глубоко бесчувственно», оно показывало, «что все мягкое умерло и застыло в этой душе; что жизнь и смерть — трын-трава» (1, 290). В портрете сотника («Вий») намечен синтез физического и психологического: «... уже престарелый, с седыми усами и с выражением мрачной грусти, сидел перед столом в светлице, подперши обеими руками голову <...>; но глубокое уныние на лице и какой-то бледно-тощий цвет показывали, что душа его была убита и разрушена вдруг в одну минуту» (2, 164). Отметив необычный цвет лица персонажа, писатель указывает на него еще раз — бледность придает ему «каменную неподвижность».

Внешний облик персонажей меняется под воздействием пережитых ими событий. Пидорку в «Вечере накануне Ивана Купала» «...уже узнать нельзя было. Ни румянца, ни усмешки; изныла, исчахла, выплакались ясные очи» (1, 49). В монастыре она высохла, как скелет. Меняется и внешность Петра: впад в безумие, он одичал и оброс волосами, «стал страшен». Испытывая невероятный страх, меняется Хома, которого С. Г. Бочаров назвал почти трагическим героем, — он седеет. Кстати, в «Заколдованном месте» внук просит деда рассказать, в какую историю он попал, тот, отвечая отказом, замечает: «... не спрашивай, Остап; не то поседеешь» (1, 209). В остальном, «...персонажи, как правило, лишены слишком сложной и оригинальной психологической характеристики. Герои Гоголя скорее схематичны, сгущены и упрощены в своей внутренней жизни и вырублены чаще всего из одного куска, слеплены из одной массы» (Терц 1975, 403).

О душе персонажи вспоминают крайне редко, в основном тема души представлена в «Страшной мести». «Самое прямое отношение представления о душе имеют к двум сферам традиционной духовной культуры - к народной демонологии и понятиям о смерти, посмертном существовании и загробном мире» (Толстая 2008в, 380), что частично отразилось в повестях. Душа, по народным верованиям, вылетает со смертью человека — у Гоголя сказано: «Вылетела козацкая душа из дворянского тела; посинели уста. Спит козак непробудно» (1, 164). Так возникает устойчивый топос - смерть есть сон.

Душа человека, по народным поверьям, способна отделяться от тела не только после смерти, но и во время сна. «...временный выход души из тела возможен во время сна, “обмирания” и в некоторых других ситуациях, предполагающих обязательное возвращение души на место, в против-

ном случае наступает смерть» (Толстая 2008в, 395). О выходе души из тела так говорится в «Страшной мести»: вылетев, «... душа гуляет по своей воле, когда заснет он, и летает вместе с архангелами около Божией светлицы» (1, 156). Душу Катерины вызывает колдун, «... антихрист имеет власть вызывать душу каждого человека» (Там же). Она — это «что-то белое, как будто облако» (1, 154), вытканное из воздуха, прозрачное, движется душа, не касаясь земли. Упоминания об облаке, воздухе находят соответствия с народными представлениями: «Субстанцией или ипостасью души, только что отделившейся от тела, в народных представлениях могут быть и чаще всего называются воздух, дух, туман, пар, дым» (Толстая 2008в, 403). Белое облако, которое видит Данило, принимает облик Катерины — «... “воздушная” душа, покинув тело, принимает образ человека» (Там же, 404). О существовании души в загробном мире говорит колдун, уверяя Катерину, что ее душа будет летать в раю около самого Бога, его же душа будет гореть в огне вечном. В других повестях о душе речь не ведется.

Человек внешний.

Портрет-маска и тенденция к разъятию тела

Нельзя сказать, что тело человека, в отличие от души, дано целостно, человек внешний у Гоголя не собирается воедино. «Особенности видения Гоголя — это нехватка индивидуального образа тела (нет воли к синтезу разрозненных фрагментов в единое целое рассказа). Можно сказать и так: образ гоголевского тела изначально несобран, разбросан, даже распылен» (Подорога 2006, 128–129). Писатель и не намеревается создавать целостные образы индивидуального тела, оно под его взглядом как бы разбирается на части. Его персонажи телесны и одновременно неуловимы в своей телесности — она дана в деталях. Представляется, что нехватка тела индивидуального возмещается тенденцией к созданию тела коллективного. Очевидно, что эта тенденция окончательно не реализуется, но отдельные приметы воображаемого коллективного тела все же мелькают в повестях.

Телесность различно распределяется между главными, второстепенными и фоновыми персонажами. Главные по большей части портретируются, на долю остальных приходятся лишь некоторые детали телесного. Портреты главных условны и построены по единому образцу и потому однообразны. Это портреты оплечные, только лица, но не общий их облик — предмет изображения в повестях. Занимающие одинаковые позиции в сюжете, наделенные одними и теми же функциями, портретируемые персонажи сходны внешне и никак не индивидуализированы.

Среди них особую группу составляют красавицы. По поводу гоголевских красавиц, не только из «Вечеров на хуторе близ Диканьки», С. Г. Бочаров пишет следующее: «Вводятся в каждом случае эти фигуры обстоя-

тельными и красочными (как бы даже раскрашенными) — и достаточно однообразными тоже, словно особым образом типовыми — физическими портретами, и это всякий раз не просто женский портрет, но «неслыханная красавица» («Рим» — III, 248)» (Бочаров 2007а, 147). А. Белый однажды сказал, что «лицо молодой украинки — костюмная деталь; игра выражений на “личике” — условный рефлекс» (Белый 1996, 162).

Параска мало чем отличается от Пидорки, а они обе от Ганны или от Оксаны. У них круглые личики, полные щеки, всегда готовые залиться румянцем, розовые или алые губки. Черные брови красавиц поднимаются дугами, они «словно черные шнурочки, какие покупают теперь для крестов и дукатов девушки наши у проходящих по селам с коробками москалей» (1, 40). Красавицы восхищаются своими бровями: «Разве черные брови и очи мои <...> так хороши» (1, 102). Их обязательно замечает окружение: «Дивилися гости белому лицу пани Катерины, черным, как немецкий бархат, бровям» (1, 140). Даже на лице несчастной пленницы в повести «Гетьман» выделяются бархатные брови. Обратим внимание на то, что брови отмечаются не только в портретах, тяготеющих к фольклорным клише. Тетушка Василиса Кашпоровна «всегда поставляла первую красоту женщины в бровях» (1, 199). У всех красавиц живые карие ясные очи, горящие, будто звездочки, только у Катерины глаза голубые. У них длинные русые или черные косы, которые, «как длинные змеи, перевелись и обвились вокруг <...> головы» (1, 102). Только в «Двух главах из малороссийской повести “Кабан”» появляется белокурая красавица. Восходящие к фольклору, устойчивые, не раз повторяющиеся в тексте эпитеты — чернобровая, ясноокая, обязательно дополняются указанием на смуглость красавиц.

Их портреты мало чем отличаются один от другого, они все собираются воедино в схематичное, обобщенное изображение. Однотипность эта нарушается в повести «Гетьман», где красота героини противопоставляется «правильному» идеалу красоты: «Это не была совершенно правильная голова, правильное лицо, совершенно приближавшееся к греческому; ничего в ней не было законно, прекрасно-правильно; ни одна черта лица, ничто не соответствовало с положенными правилами красоты. Но в этом своенравном, несколько смугловатом лице что-то было такое, что вдруг поражало» (1, 275). Гоголь декларирует отказ не от фольклорного стереотипа, а от классических канонов женской красоты, которым его героиня и не должна соответствовать.

Мужской портрет менее разработан, чем женский, и также однообразен. Состоит он из повторяющихся деталей: это черные брови, карие очи, черные усы. «И опять вместо лица “парубка” — штамп, подобный штампу “дивчины”» (Белый 1996, 163). Зачастую портрет дается косвенно, как портрет Левко в словах Ганны: «Я тебя люблю, чернобровый козак! за то

люблю, что у тебя карие очи <...>; что приветливо моргаешь ты черным усом своим» (1, 53–54). Похожий образ Грицько присутствует в мечтах Параски, вспоминающей его черные очи. Эти огненные очи, «исполненное приятности лицо» красавица замечает, увидев его впервые. Внешность Петра занимает молодежи и девчат, но прямо о ней ничего не говорится. Для мужского портрета, как и для женского, постоянной чертой является смуглый цвет лица.

Эти портреты явно тяготеют к искусству примитива, которому свойственна клишированность образа человека, в нем прорисовываются детали, не собирающиеся в единое целое. Он никогда не бывает индивидуализирован, это образ собирательный. В целом, портреты персонажей настолько условны, что их можно считать взаимозаменяемыми, естественно, в своем гендерном ряду. Они уже похожи на маски, в них нет индивидуальных черт, к воспроизведению которых Гоголь и не стремился.

То же можно сказать о лицах персонажей, не отличающихся красотой. «...на веку столько довелось наглядеться рож всяких, что чорт их и припомнит всех» (1, 17), — заявляет Черевик своему будущему зятю. Не высокого мнения он о внешности своей жены: «Враг меня возьми, если мне, голубку, не представилась твоя рожа барабаном, на котором меня заставили выбивать зорю, словно москаля, те самые свиные рожи, от которых, как говорит кум ...» (1, 29). Здесь в одном высказывании сведены рожа Хиври и свиные рожи. В другой раз Черевик называет лицо супруги образиной: «... только разве, что заклеил на миг твою образину навозом» (1, 19). В «Майской ночи», отвечая на вопрос головы о предполагаемой невесте, винокур отвечает: «Куды тебе хороша! Стара, як бис. Харя вся в морщинах, будто выпороженный кошелек» (1, 65).

Очевидно, что рожа, образина, харя — это все просторечия, но и они свидетельствуют о тяготении лиц к маскам. Обозначают они и измененную, маскированную внешность, что полностью раскрывается в «Майской ночи». Винокур пятится, увидев страшно размалеванную рожу Левко, десятские, оправдываясь перед головой, кричат: «Увидел бы ты, какие хари: убей бог нас, и родились и крестились - не видали таких мерзких рож» (1, 73). Голова требует, чтобы Левко скинул страшную личину. Хари, рожи, образины, морды, а не лица имеют демонологические существа. Дед в «Пропавшей грамоте» увидел у костра «смазливые рожи», а в аду «рожи на роже, как говорится, не видно» (1, 86). Ведьм дед обзывает свиными рылами и личинами.

Итак, в «Вечерах» «... все бесцеремонно обращаются с лицом друг друга, а в обозначении лица применяется весь набор грубых синонимов — “морда”, “рожа”, “харя”, “рыло”, “образина”, “личина”, — причем они местами почти без различия относятся к людям, скотам и бесам» (Бочаров 2007б, 177–178). Писатель сосредоточивается на лице человека, не-

важно, прекрасно оно или безобразно. «Прежде всего лиц, описаний лица, как и действий, касающихся физического лица человека, у Гоголя очень много. Это некоторый притягательный центр в его мире — и центр высокого напряжения» (Там же, 177). Этот центр, как видим, присутствует уже в ранних повестях.

Лицу придаются особые отметины, это шрамы, украшающие мужественные лица казаков, знаки их героического прошлого. Козаки, сопровождающие Хому, все в мелких шрамах: «Небольшие рубцы говорили, что они бывали когда-то на войне, не без славы» (2, 159). «Длинный синий рубец на щеке и лбу тянулся по его почти бронзовому лицу» (1, 306), — говорится о полковнике в повести «Гетьман». У Данилы в «Страшной мести» на голове виден рубец, напоминающий о том, как он «резался» с турками. Гоголь, наделяя своих персонажей шрамами, вписывает их в иное время, они на какой-то момент становятся «соматически, психологически и эстетически совершенно иными, чем до “событийного” ранения и образования шрама» (Буркхарт, 2005, 70).

Более подробно, чем на лице человека, находящемся в покое, писатель останавливается на минах, гримасах, на что обратил внимание В. В. Розанов, сказавший, что у Гоголя «совершенно нет живых лиц: это крошечные восковые фигурки, но все они делают так искусно свои гримасы, что мы долго подозревали, уж не шевелятся ли они» (Розанов 1990, 11). Это гримасы индивидуальные, в отличие от тех, которые выражают страх и являются общими для всех персонажей. Связываясь в единое целое, индивидуальные гримасы образуют законченные невербальные высказывания, значение которых иногда приходится расшифровывать, а иногда они легко прочитываются.

Иван Иванович в повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» «высовывал голову из своей брички и делал такие мины, глядя на которые, кажется, можно было прочесть, как нужно делать грушевый квас, как велики те дыни, о которых он говорил, и как жирны те гуси, которые бегают у него по двору» (1, 198). В этой же повести мальчик-слуга, сохраняя недоумевающую мину, ставит на стол узлы и ящики. Чуб в «Ночи перед Рождеством» старается показать «... на лице своем веселую и значительную мину, которая заранее давала знать, что неповоротливая голова его трудилась и готовилась отпустить какую-нибудь колкую и затейливую шутку» (1, 113). Гримасы-мины повторяются и как бы «прилипают» к человеку. Увидев Пацюка, «Вакула уставил в него глаза <...>. Что он говорит? безмолвно спрашивала его мина; а полуотверстый рот готовился проглотить, как галушку, первое слово» (1, 119). Мины строит не сам персонаж, а его лицо, как в «Двух главах из малороссийской повести “Страшный кабан”»: «Тут лицо кухмистера сделало самую жалкую мину и, по крайней мере, на вершок вытянулось длиннее обыкновенного» (1, 261). Мо-

жет только рот участвовать в создании мины — рот Ивана Осиповича «по минутно строил гримасы приневоливая себя выразить улыбку» (1, 255).

Гоголь, следовательно, отторгает лицо от человека, вновь намечая мотив лица-маски. Обратим внимание на то, что Хивря предлагает Червику обтереть не лицо, а маску. Подобный подход к человеческому лицу станет доминирующим в литературе XX в., например, в творчестве В. Гомбровича, для которого лицо есть лишь иллюзия, оно распадается на мины и гримасы и подменяется маской (Софронова 2005, Клементьев 2003).

Другим персонажам достаются менее значимые признаки внешности, отвечающие за весь их внешний облик, который остается неясным. На первый план выдвигаются шишка на лбу или фиолетовый нос, какие черты лица дополняют подобные детали и что они выражают, остается неизвестным. Такие признаки Гоголь именуется украшениями «в виде риторического тропа: или один глаз уходил под самый лоб, или вместо губы целый пузырь, или какая-нибудь другая примета» (2, 147). Кум Чуба — мужик с «обросшей» бородой, «уже более двух недель не прикасался к ней обломок косы» (1, 100). Ритор Тиберий Горобец носит оселедец, лоб его зачастую украшают большие шишки. Голова в «Майской ночи» — одноглазый, его единственный глаз именуется одиноким, пронизательным, орлиным, который может жмуриться и мало-помалу меркнуть. У Ивана Осиповича в «Двух главах из малороссийской повести “Страшный кабан”» зеленые глаза, «какими <...> ни один герой в летописях романов не был одарен» (1, 255). «Начальствовавший отрядом “рейстровых” коронных войск в повести «Гетьман» имеет «грубо закругленные оконечности лица», на котором выделяются отбрасывающие тень бесконечные усы, «длинее даже локтей рук его» (1, 288). В целом, лица подобных персонажей запоминаются не своим выражением и не особыми чертами, а странными отметинами, к называнию которых и сводится описание. Они еще не стали аномальными, но и к норме уже не принадлежат. Как пишет А. Синявский, «люди занимают его (Гоголя. — Л. С.) как странные минералы, редкие ископаемые, музейные экспонаты какой-нибудь флоры иль фауны, служащие обнаружению тайн, законов и капризов природы» (Терц 1975, 52). А. Белый увидел в этой склонности к аномалии умаление лица.

В повестях намечены общие очертания фигур некоторых персонажей: кум — худощавый, винокур — низенький и толстый, ткачиха — толстая, богослов Халява — рослый и плечистый, парубок, считавшийся первым гулякой на селе, плечистый и дородный. Гоголь довольно часто обращает внимание на чрезмерность тел персонажей и тщательно ее выписывает, вновь отмечая отклонения от нормы. Пацок, прозванный Пузатым, настолько толст, что не может выйти из хаты. Толщиной отличается и Григорий Григорьевич в повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка». Когда он ложится спать, то кажется, что перина легла на перину, щеки его

напоминают мягкие подушки. «Голова его неподвижно покоилась на короткой шее, казавшейся еще толще от двухэтажного подбородка» (1, 186). Тетка Василиса Кашпоровна «рост <...> имела почти исполинский, дородность и силу совершенно соразмерную» (1, 190).

Однажды детализирована внешность «чужого», цыгана в «Сорочинской ярмарке». У него странное, отталкивающее лицо: «Совершенно провалившийся между носом и острым подбородком рот, вечно осененный язвительной улыбкой, небольшие, но живые, как огонь, глаза и беспрестанно меняющиеся на лице молнии предприятий и умыслов» (1, 20). Ю. В. Манн заметил в этом портрете некий фантастический отсвет и двойственность изображенного: «в нем есть черты странного человека, персонифицированного воплощения ирреальной злой силы (смуглый цвет кожи, заострившийся подбородок, острый язвительный взгляд)» (Манн 2007а, 66). Здесь смуглость — совсем не та, которой Гоголь наделяет красавиц и молодых козаков. «Признак цвета становится релевантным и в том случае, если речь идет о внешности “чужих”, в частности, цвете их кожи» (Белова 2005, 52). Приметы внешности других «чужих» названы лишь мельком. Это пейсики еврея и борода москаля, которые можно считать и конфессиональными признаками. Поляк и турок никак не характеризуются в телесном плане.

Итак, писатель не стремится к полноте человека телесного, его тело принципиально недостаточно, несмотря на то, что оно зачастую гротескно преувеличено. Человек как бы выходит за свои пределы — такое его изображение продолжится в авангарде, в творчестве обэриутов (Злыднева 2008, 164).

Иногда недостаточность, непрописанность тела как бы перекрывает обилие имен персонажей, остающихся неизвестными. Так возникает мнимая точность, но иного порядка. Кто такие и как они выглядят, эти Захар Иванович Чухопупенко, Тарас Иванович Смачненький, заседатель Харлампий Кириллович Хлоста, прибывшие на именины к пасечнику, остаются неизвестным. Тот же вопрос можно задать и по поводу чумаков, которым так обрадовался дед в «Заколдованном месте». Он только называет их, как бы составляя список друзей: Болячка, Крутотрыщенко, Печерыця, Кошель.

Движение / покой

Подтверждая телесность своих героев, Гоголь приводит их в движение. Многие исследователи обращали внимание на странности этого движения. В. В. Розанов уверял, что на самом деле все персонажи неподвижны и лишь «передвигают руками и ногами, но вовсе не потому, чтобы хотеть это делать; это за них автор переступает ногами, поворачивается, спрашивает и отвечает: они сами неспособны к этому» (Розанов 1990, 11—

12). Л. В. Пумпянский уже в ранних письмах Гоголя уловил тенденцию механизировать телодвижения и действия (Пумпянский 2000, 274). Не раз говорилось о «кукольности» гоголевских персонажей. Андрей Белый уловил противопоставление лица и тела: у них даже не лицо, а «стереотип личины; живы их позы и жесты (рук, ног, туловищ)» (Белый 1995, 26). Действительно, именно движение создает «живость» персонажей (термин А. С. Демина).

Они не только ходят и бегают, но часто падают и подпрыгивают, осуществляя движение по вертикали (Vojvodić 2006, 68). Попович Афанасий Иванович в «Сорочинской ярмарке» падает сначала с забора, потом с потолка. Падают парубки в «Ночи перед Рождеством», их весело толкают девушки. В «Сорочинской ярмарке» подпрыгивает высокий храбрец. Присуще персонажам возвратное движение по горизонтали. Дьяк, например, приближается к Солохе, прикасается к ней и тут же отскакивает «несколько назад», в другой раз сказано: «таким же порядком отсочив назад». Гоголь не наделяет пока своих персонажей особой походкой, как это будет позднее, но уже отмечает странные жесты при ходьбе. Степан Иванович Курочка на ходу постоянно размахивает руками: «Еще покойный тамошний заседатель, Денис Петрович, всегда, бывало, увидевши его, говорил: "глядите, глядите, вон идет ветряная мельница!"» (1, 181). В поле зрения писателя находятся изменения походки человека под воздействием алкоголя: «...продавица бубликов <...> раскланивалась весь день без надобности и писала ногами совершенное подобие своего лакомого товара» (1, 23).

Жест. Возможно, что тело человека находится в покое, а движутся отдельные его части. «Тело, или части тела своим движением или внешним видом отражают эмоциональное или физическое состояние человека, а также его постоянные свойства» (Иорданская 2004, 398). Именно движение частей тела, тело «в разъятом виде» более всего занимает Гоголя. Он создает набор индивидуальных жестов и, будто забывая о целостном облике человека, так тщательно их прописывает, что они оказываются способными отрываться от него и существовать как бы независимо. С одной стороны, жесты, конечно, конкретизируют этот облик, с другой, — «выпирают» из него и, следовательно, вынуждают тело распадаться на части. Отторжение жеста от персонажа станет важным показателем поэтики Гоголя, которое уже намечено в «Вечерах». Его герои уже готовы превратиться в кукол, предвосхищающих персонажей эпохи авангарда, которые «... не вполне люди; их гротесковое поведение, необычная речь, угловатая жестикуляция, утрированная внешность больше напоминают игрушечных клоунов или марионеток, участников кукольного спектакля» (Злыднева 2008, 204).

Вот Черевик, о внешности которого мы знаем лишь то, что он смугл и

немолод, разыгрывает небольшую мимическую сцену, которая занимает гораздо больше места, чем описание его внешности. Он надувает щеки и болтает руками, будто бьет по барабану. Черевик в этой сцене обходится без слов, но его жесты дополняют мины, что происходит довольно часто. Так создается текст невербального типа, замещающий слово (Крейдлин 2005, 26). Жест повторяет содержание вербального высказывания. Чтобы усилить впечатление от своего рассказа об арбузах невероятной величины, Иван Иванович («Иван Федорович Шпонька и его тетушка») расставляет «руки, как будто бы хотел обхватить толстое дерево: «ей-богу, вот какие!» (1, 196). В других случаях жесты поддерживают реакцию на слово. В «Пропавшей грамоте», когда дед рассказывает свою горестную историю, чумаки крутят головами и сидят, подперев подбородки батогами — они молчат, но, как сказано, думают об удивительном диве на крещеном свете. Винокур слушает песни хлопцев, «наклоня немного набок голову», изображая заинтересованность. Народ, наслушавшись песен бандуриста, стоит, «потупив головы, раздумывая о страшном, давно случившемся деле» (1, 179).

Жесты могут следовать один за другим. Например, Иван Иванович («Иван Федорович Шпонька и его тетушка») рассматривает рюмку на свет, полощет водкой рот, после чего проглатывает, закусив солеными опятами. Так через последовательные жесты описывается поглощение жидкости. «Определенное действие — действие физическое — демонстративно выдвигается вперед как более важное» (Манн 2007а, 135). Так происходит «атомизация» жеста, он распадается на минимальные единицы, следующие одна за другой и разряжающиеся паузами-словами.

Могут жесты производиться в движении. Ряженные парубки в «Майской ночи», обступив десятских, дергают их, танцуют и высовывают язык, дразня и оскорбляя их, т.е. ведут себя сообразно статусу людей, исключенных из обычной жизни. Как известно, с высунутым языком изображались и Смерть, и черт. Этот жест символизировал демонизм персонажей, которым парубки, очевидно, и подражают (см. Морозов и др. 2008, 152).

Единичные жесты повторяются, их повторы А. Белый называет жестовыми рефренами. Жесты эти чрезмерны и преувеличены, они только усиливают бессмысленность слов, которые пытаются произнести персонажи, как голова в «Майской ночи»: «Тут голова поднял палец вверх и голову привел в такое положение, как будто бы она прислушивалась к чему-нибудь» (1, 78). Откашлявшись, он исподлобья устремляет свой единственный глаз на потенциальных слушателей. Подобного рода приготовления к произнесению слова Гоголь описывает всякий раз, когда в действие включается голова. Винокур, когда курит, надувает щеки, будто беспрерывно заряжая их дымом; губы его выбрасывают целый облачный фонтан. Худощавый писарь постоянно вытягивает шею и вновь возвращает ее в пре-

жнее состояние. Иван Иванович («Иван Федорович Шпонька и его тетушка»), если речь идет о делах благочестивых, кивает головой и вздыхает после каждого слова. Здесь жест выступает в роли регулятора речевого общения (Крейдлиן 2005, 27). Забытый по имени гость Рудого Панька, когда рассказывал, всегда сначала шелкал пальцем и подпирал руками «боки». Больше о нем ничего неизвестно, как и о полковнике, под началом которого служил Иван Федорович Шпонька. Этот полковник после каждого сказанного им слова трепал себя по брюху. Значит, жесты, притом совершенно заурядные, а не человек, их производящий, оказываются в повестях на первом плане. Как сказал А. Белый, «каркас гоголевского сюжета оживает в оцупи красок, жестов и слоговых ходов» (Белый 1996, 127).

Зачастую жесты сочетаются с позами. Составляя единое целое, они становятся телесными высказываниями, выражающими реакцию человека на сообщение или на некое событие, зрителем которого он оказался. «В контексте человеческой деятельности, и прежде всего в акте общения, тело из природной материи превращается в носителя атрибутов человеческой культуры и общественных норм» (Крейдлиן 2005, 29).

Панич, обиженный Фомой Григорьевичем, молча встает посреди комнаты, расставив ноги, нагибает голову, извлекает из заднего кармана круглую табакерку с намалеванной рожой какого-то «бусурманского» генерала, шелкает по ней пальцем, захватывает порцию табаку, «коромыслом» подносит ее к носу и вытягивает «на лету всю кучку, не дотронувшись даже до большого пальца» (1, 5–6). Жесты эти производятся без слов и вызывают ответные жестовые реакции — Фома Григорьевич готовится показать ему дулю. Эта мимическая сцена дополняется едва слышным ворчанием панича, который и без слов выказывает полное презрение своему противнику.

Такой прием характерен для более позднего творчества Гоголя. А. Белый считает, что в ранних повестях жест пока экономен и не разбит на мелкие элементы, хотя и здесь, как видим, происходит его расщепление. «Раздроб жеста на атомы, с углублением пауз меж ними, ведет к преувеличению угловатости, подающей момент, как толчок и вырыв из линии жеста» (Белый 1996, 177). Этот «раздроб» предвещает будущие трансформации тела: «Трансформированная телесность» стала «...доминантой художественного образа в авангарде, экспрессионизме, сюрреализме, а также многообразных телесных практиках концептуализма 1970-х» (Злыднева 2004, 63). В творчестве В. Гомбровича, например, она достигает кульминации — «раздроб» жеста ведет к «раздробу» тела, которое на глазах распадается на части. Сами персонажи начинают воспринимать себя как ухо, ногу, палец. Кроме того, отдельные части тела принимают важную семантическую нагрузку и как бы отделяются от него.

Танец. Полностью движение осуществляется в танце. Козачок, «тропак», горлица и гопак — вот танцы простых козаков. В них «оживают» их статичные портреты. Подробно описав картинного запорожца в «Пропавшей грамоте», писатель заставляет его двигаться в танце: «Эх, народец! станет, вытянется, поведет рукою молодецкие усы, брякнет подковами — и пустится! да ведь как пустится: ноги отплясывают словно веретено в бабьих руках; что вихорь, дернет рукою по струнам бандуры, и тут же, подпершись в боки, несется в присядку; зальется песней — душа гуляет!...» (1, 81–82). «Высшее» обществе танцует иные танцы. Иван Федорович Шпонька, когда еще служил, находился в кругу офицеров, умеющих танцевать мазурку, чем очень гордился полковник. Танец «чужих» — неправильный. Ляхи танцуют краковяк со своим нечестивым попом.

Для козаков танец — это часть ритуального поведения. Танцы — неременная часть вечеринок, всегда танцуют на свадьбах. На свадьбе Параски и Грицько «Всё неслось. Всё танцовало» (1, 35). На свадьбе Пидорки и Петра «дивчата» двигаются плавно или скачут в горлице, молодницы, «... важно подбоченившись, выступали поодиночке и мерно выбивали гопака <...>, парубки рассыпались перед ними мелким бесом и подпускали турыу» (1, 46). Отец Пидорки пляшет с бандурой в руках и чаркой на голове. В «Страшной мести» «молодицы и дивчата <...> выступали снова из рядов своих; а парубки, схватившись в боки, гордо озираясь в стороны, готовы были понестись им навстречу» (1, 141). Затем «Музыканты грянули; девчата, молодницы, лихое козачество, в ярких жупанах, понеслись» (Там же). Козаки в повести «Гетьман» пляшут на Пасху: «При этом слове грянула музыка, и вместе с нею, грянуло топанье танцующих» (1, 286); атаман «... пустился выбивать ногами и навприсядку» (Там же).

Танец — это средство выражения чувств. Параска от радости пускается в пляс, «побрякивая» подковами, к ней присоединяется Черевик, «гордо подбоченившись», он пляшет в присядку, «позабыв про все дела свои» (1, 34). Хома, если напьется, то нанимает музыкантов и отплясывает «тропака». Но однажды он пляшет, не дождавшись музыкантов и испытывая страшные предчувствия и даже отчаяние. Танцует он так долго, что «дворня, обступившая его, как водится в таких случаях, в кружок, наконец плюнула и пошла прочь, сказавши: “Вот это как долго танцует человек!”» (2, 181). Так танец становится средством выражения эмоционального состояния.

Безумная Катерина пляшет, утрачивая ритмичность, ее пляска превращается в хаотическое неосознанное движение. Объяснив старой нянке, что танцевать нужно, чтобы сделаться молодой, Катерина несется, «безумно поглядывая на все стороны и упираясь руками в боки. С визгом приотпывала она ногами; без меры, без такта звенели серебряные подковы. Незаплетенные черные косы метались по белой шее. Как птица, не оста-

навливаясь, летела она, размахивая руками и кивая головою, и казалось, будто обессилев, или грянется на землю, или вылетит из мира» (I, 170). Катерина только притопывает ногами, но ей кажется, что она танцует горлицу. Ее танец напрямую связан со смертью — «вылетит из мира».

Не раз, хотя танец и не состоится, его отдельные фигуры персонажи намечают в своем движении (Vojvodić, 2006, 101). Левко подтанцовывает, играя на бандуре и напевая. Громко топя, танцуют парубки в «Майской ночи», с шумом носящиеся по улицам. Пытается войти в ритм танца пьяный Каленик: «Да, гопак не так танцуется! то-то я гляжу, не клеится все. <...> А, ну: гоп трала! гоп трала! гоп, гоп, гоп! <...> Ей богу, не так танцуется гопак! Что мне лгать! Ей богу, не так! А, ну: гоп трала! гоп трала! гоп, гоп, гоп!» (I, 58). Вездесущие старухи смеются над ним, называя старым кабаном, танцующим на улице. Затем «неодолимая» сила приковывает его к скамейке в доме головы. Так движение сменяется вынужденным покоем.

Персонажи иногда танцуют не по своей воле, т. е., по выражению Бахтина, они выявляют пассивную активность в ритмических движениях танца (Бахтин 1979б, 120). Их вынуждает пуститься в пляс нечистая сила, как деда в «Заколдованном месте». Способный танцор, он мог пройти в танце «хоть бы и с гетьманшею», но, желая «выметнуть» ногами какую-то штуку, остановился на «заколдованном месте». Ноги его не поднимаются и становятся деревянными. Деду ясно, по чьей вине это происходит: «Вишь, дьявольское место! вишь сатанинское навождение! Впутается же Ирод, враг рода человеческого!» (I, 208). В «Пропавшей грамоте» в наказание за то, что дед не сразу освятил хату, «... бабе ровно через каждый год, и именно в то самое время, делалось такое диво, что танцуется, бывало, да и только. За что не примется, ноги затевают свое, и вот так и дергает пуститься в присядку» (I, 90). Обратит внимание на неопределенно-личные формы глаголов — делалось, танцуется, дергает, — явно указывающие на сверхъестественность танца. В «Сорочинской ярмарке» нечистая сила вынуждает плясать шинкаря, очевидно, в переносном смысле. Он высоко подскакивает от боли: «Жид обмер; однако ж свиньи на ногах, длинных, как ходули, повлезали в окна и мигом оживили его плетеными тройчатками, заставля плясать его повыше вот этого зволока» (I, 26).

Активному движению противопоставлено движение неспешное. Гоголь всегда отмечает медлительность своих персонажей, которая в его эпоху считалась неотъемлемой чертой украинца (Лескинен 2008, 82, 84). Высокий гончар в «Сорочинской ярмарке» идет медленными шагами, у Черевика важная поступь, он не идет, а бредет, ленивой рукой обтирая пот с лица, не желает умываться, стараясь «... между прочим выиграть время для своей лени» (I, 29). Пацюк вообще не желает двигать руками. Вакула, видя каким необычным способом он ест, соображает, что он даже ленивее Чуба:

«...тот по крайней мере ест ложкою; а этот и руки не хочет поднять!» (1, 118). Пацюк старается не просто медленно двигаться, он остается в покое: «Причина этому была, может быть, лень, а может и то, что пролезать в двери делалось для него с каждым годом труднее» (1, 117–118).

Полная пассивность, нежелание трудиться, сон — вот как выражается лень козака. Пацюк сначала жил, «как настоящий запорожец: ничего не работал, спал по три четверти дня» (1, 117). Про склонность Чуба к лени знает даже черт, он понимает, что «... в такую темноту вряд ли бы удалось кому стащить его с печки и вызвать из хаты» (1, 99). Темнота ночи напоминает Чубу о лени, которая «... так мила всем козакам. Как бы хорошо теперь лежать, поджавши под себя ноги, на лежанке, курить спокойно люльку и слушать сквозь упоительную дремоту колядки и песни веселых парубков и девушек» (1, 100). Он не желает передвигаться даже в самой неудобной ситуации. Вот как рассуждает Чуб, находясь в мешке и не желая из него вылезать: «... к хате своей нужно пройти, по крайней мере, шагов с сотню, а может быть и другую. Вылезши же, нужно оправиться, застегнуть кожух, подвязать пояс — сколько работы! <...> Пусть же лучше девчата довезут на санках» (1, 122). Не уступает Чубу Черевик, который, «зевая и потягиваясь», дремлет в сарае у кума. Лежа среди волов и мешков с мукой, он не желает расставаться со своими грезами, хотя слышит голос «так же знакомый, как убежище лени — благословенная печь его хаты, или шинок дальней родички, находившийся не далее десяти шагов от его порога» (1, 29).

Печка, как и лавка — это то место, где можно предаваться безделью и спокойно размышлять «ни о чем». Рудый Панько замечает, что «как только окончатся работы в поле, мужик залезет отдыхать на всю зиму на печь» (1, 4). Упоминается печка в аналогичном контексте и в «Вечере накануне Ивана Купала». Зимой на улице веселятся дети, «между тем отцы их спокойно вылеживались на печке, выходя по временам, с зажженной люлькою в зубах» (1, 48). Полежать непрочь и другие персонажи. Хома был нрава веселого, «Любил очень лежать и курить люльку» (2, 151). В корчме он довольный лежит на лавке и курит, после обеда в усадьбе сотника также лежит с трубкой в зубах, поглядывая на других. Притягивает лавка и жителей хутора сотника. Каждый из дворни перед тем, как выполнить поручение, обязательно «заходил на кухню, чтобы отдохнуть хоть на минуту на лавке и выкурить люльку» (2, 168). Не только на лавке, но и под лавкой, «одним словом, где только можно было сыскать удобное место для лежания» отдыхали козаки (Там же). Заметим, что Иван Федорович Шпонька, «скинувши мундир», обычно лежал на постели.

Состояние покоя порой вызывает редкое возражение. «Грех лежать на печке», — замечает Острица в повести «Гетьман», осознавая опасность, грозящую его краю (1, 283). Конечно, отнюдь не всегда козакам уда-

ется належаться вволю. Их «лень» регламентируется календарным годом, от нее не остается и следа с началом сельскохозяйственных работ или военных действий.

Писатель не раз останавливается на том, как козаки устраиваются на сон. После пиров они ложатся где попало — ночуют на дворе, под лавками, на полу, возле коня, близ хлева, подложив под голову винные бочонки. Козаки лежат под ветками, в яслях, в сенях. Настоящий козак не спит на перине и пуховиках, ему лучше всего лежать на земле под вольным небом. «Он мостит себе под голову свежее сено и вольно протягивается на траве. Ему весело, проснувшись среди ночи, взглянуть на высокое, засеянное звездами небо» (1, 146). Тема свободы, вольного покоя в аналогичном ключе развивается и в повести «Гетьман»: «Ну, так пойдем же и мы спать! только не в душной хате, а на вольной земле, под небом» (1, 281).

Хотя с ленью обычно связываются отрицательные коннотации (Вендина 2007, 120), в повестях она никак не осуждается и не высмеивается, о ней редко говорится в ироническом плане. Но в «Ночи перед Рождеством» кум Чуба, проводящий все свое время в шинке, чью старую хату окружают лишь остатки плетня и где печь не топится дня по три, не вызывает одобрения, как и его вечно дерущаяся жена, которая никогда не сидит дома: «... почти весь день пресмыкалась у кумушек и зажиточных старух, хвалила и ела с большим аппетитом» (1, 123). И кум, и его жена лентяят, но каждый по-разному. Кум не занимается домашним хозяйством, не трудится, жена его шатается по дворам, получая бесплатное угощение, что входит «в идею безделья и праздного времяпрепровождения» (Еремина 2003, 140).

Иногда козакам, как Чубу, представляется, что неловко перед другими выглядеть ленивым или трусливым; поэтому он решает отправиться к дьяку в полной темноте. Мотив лени, таким образом, раздваивается — он поддерживает тему неспешности, непременно входящую в «портрет» жителя Малороссии, видится в нем и косвенный знак козацкой свободы и беспечности. Примечательно, что идея свободы в русских народных говорах связывается с ленью, в первую очередь, конечно, здесь подразумевается свобода от труда (Там же, 137). Очевидно, что коннотации слова свобода у Гоголя гораздо шире. Можно предположить, что в нем проступает и гедонистическое отношение к лени, привитое русской культуре французской поэзией XVIII в. и продолженное романтиками (Вендина 2007, 120).

Мнимая телесность демонологических персонажей. Отклонения от нормы

Телесность характеризует не только человека, демонологические персонажи также проявляют телесное начало, всегда готовое трансформироваться или просто исчезнуть, но в определенные моменты они выступают с человеком на равных. В отличие от него, их внешность более конкретизирована, вдобавок она легко изменяется, что свидетельствует об их природе — способности к оборотничеству.

Для демонологических персонажей прежде всего характерны отклонения от нормы, к чему, как мы показали, Гоголь подводит и человека. «Обращает на себя внимание тот факт, что при описании мифологических персонажей чаще всего обозначаются именно аномальные черты (отклонение от нормы), которые служат наиболее надежными релевантными признаками для разграничения «своих» (обычных людей) от «чужих» (потусторонних духов или людей со сверхъестественными способностями)» (Виноградова 2005, 19). Все «чужие» также отличаются от своих тем, что не обладают нормой, они аномальны не только в физическом, но и в социальном, и моральном отношении.

Внешность колдуна в «Страшной мести», выступающего в образе козака, остается неизвестной. На первом плане находятся те отклонения, которые происходят в его облике. После убийства Данилы «... страшно было глянуть тогда ему (колдуну. — Л. С.) в лицо. Оно казалось кровавым, глубокие морщины только чернели на нем, а глаза были как в огне» (1, 166). Под воздействием икон колдун меняет обличье, из веселого козака он превращается в старика, каким и должен быть колдун. Черты его лица приобретают особую «преувеличенность» — «... нос вырос и наклонился на сторону, вместо карих, запрыгали зеленые очи, губы засинели, подбородок задрожал и заострился, как копые, изо рта выбежал клык, из-за головы поднялся горб, и стал козак старик» (1, 141). Не только нос колдуна «наклонился на сторону», вся его фигура искривилась, он становится горбатым, каким, по народным представлениям, и бывает колдун. Гоголевский персонаж только в минуты превращения отмечен телесной искривленностью, которая «является универсальным негативным концептом, имеющим отношение к потустороннему опасному миру» (Виноградова 2005, 20). Писатель придает глазам колдуна зеленый цвет, хотя, по народным поверьям, глаза у него черные или красные. Второе превращение колдун переживает под взглядом Данилы: «...нос вытянулся и повиснул над губами; рот в минуту раздался до ушей; зуб выглянул изо рта, нагнулся на сторону» (1, 153).

Опасные персонажи всегда идентифицируются по признаку избыточность/недостаточность. Басаврюк в «Вечере накануне Ивана Купала»

отмечен избыточными внешними признаками: у него толстые и жилистые руки, брови в палец толщиной (как сказано в журнальной редакции); не раз говорится о щетинистых бровях и волосах: «у! какая образина! Волосы — щетина, очи — как у вола!» (1, 42). Избыточность волосяного покрова, растительности на лице, широкие и густые брови входят в ряд примет демонологических персонажей. Басаврюк, как уже говорилось, способен менять внешность — он превращается в мертвеца и в жареного барана. Как видим, его телесность дана более скупо, чем телесность колдуна.

В плане телесности представлены и другие демонологические персонажи. Особо отмечено безобразие ведьмы, в «Вечере накануне Ивана Купала» предстающей старухой со сморщенным лицом; у нее «нос с подбородком словно щипцы, которыми щелкают орехи»; подчеркнута ее искривленность — она «вся согнутая в дугу» (1, 44). Искры сыплются у нее изо рта, пена появляется на губах, когда она шепчет заклятия над цветком папоротника. Безобразная старость — примета ведьмы в народной культуре. «Ведьма чаще всего стара и безобразна (седые растрепанные волосы, крючковатый нос, костлявые руки), иногда имеет телесные недостатки (горб, сутулость, хромоту и т. п.)» (Виноградова, Толстая 1995, 297). В «Пропавшей грамоте» ведьмы имеют отвратительную внешность, у одной из них «личина <...> была чуть ли не красивее всех» (1, 87). Здесь под красотой подразумевается безобразие. Только ведьма-мачеха в «Майской ночи» появляется в образе румяной и белой красавицы, а потом утопленницы, не отличимой от ряда других.

«Оппозиция красота / безобразие оказывается актуальной в народной демонологии прежде всего для женских мифических существ. Она проявляется в рамках традиционных представлений о норме и отклонениях от нее, т. е. признаками демонической внешности могли считаться как черты отталкивающего безобразия, так и совершенная красота (“нездешняя”, “неземная”, “какой не бывает среди крещеных людей”»)» (Виноградова 2005, 25). Эта оппозиция определяет образ ведьмы в «Вие». Впервые перед Хомой она появляется старухой, затем он видит ее необыкновенной красавицей с роскошной косой и длинными ресницами. О ней как о красавице говорят козаки, с восторгом вспоминаящие ее нагую, полную, белую ножку, от вида которой псарь Микита теряет последний разум: «... чара так и ошеломила его» (2, 170). Ведьма, следовательно, переходит от старости и безобразия к молодости и красоте. Она продолжает превращения и после смерти, постоянно балансируя на границе «того» и «этого» мира, представая перед Хомой то красавицей, то страшной покойницей.

Эти превращения основаны на антитезе жизнь / смерть. «По восточнославянским представлениям, телом умершего колдуна или ведьмы полностью завладевал злой дух, в результате чего они после смерти становились “ходячими” покойниками» (Виноградова 2000а, 43).

Хоме, увидевшему ведьму в гробу, показалось, что она живая: «Трепет побежал по его жилам; пред ним лежала красавица, какая когда-либо бывала на земле. <...> Она лежала как живая. <...> Рубины уст ее, казалось, прикипали кровию к самому сердцу» (2, 166–167). «В портрете мертвой ведьмы усилены до страшного портретные свойства гоголевских красавиц» (Бочаров 2007а, 163). В первую ночь в церкви Хома, замечая ее резкую сверкающую красоту, размышляет о том, что «... в ее чертах ничего не было тусклого, мутного, умершего. Оно было живо» (2, 173). Красота ведьмы наконец исчезает, и, кажется, что она окончательно умерла. Она синее, «как человек, уже несколько дней умерший» (2, 174), затем зеленеет — так нарастают признаки смерти. На третью ночь мертвец «Еще страшнее был <...>, чем в первый раз» (2, 182). Ведьма уже именуется не мертвой панночкой, а мертвецом, но мертвец этот способен проявлять признаки жизни: его зубы стучат, глаза открываются, лицо дрожит, ведьма произносит угрожающие нечленораздельные звуки. Теперь не «живость» прекрасного лица покойной, а «живость» ужасного мертвеца пугает Хома.

Итак, ведьма в «Вие» выступает в трех обликах — юной красавицы, безобразной старухи и мертвеца. Оппозиция красота/безобразию здесь осложняется противопоставлением жизни и смерти. В «Вечере накануне Ивана Купала» Басаврюк обещает Петру, что тот увидит красавицу. «“Славная красавица!” подумал Петро, и мурашки пошли по спине его» при виде безобразной старухи (1, 44). Так на вербальном уровне выглядит противопоставление красоты и безобразия, полно разработанное в превращениях ведьмы в «Вие».

Как Солоха выглядит в образе ведьмы, остается неизвестным, правда, люди говорят, что у нее есть хвостик «не более бабьего веретена», этот неперменный атрибут всякой ведьмы. Внешность ее, в отличие от других ведьм в повестях, не описана. Изменения ее природы при превращении в обычного человека также опущены. Только сказано, что, вернувшись на землю, она скидывает теплый кожух, «оправляется», «и никто бы не мог узнать, что она за минуту назад ездил на метле» (1, 105). О ее внешности в человеческом образе писатель говорит как бы мельком: «Мать кузнеца Вакулы имела от роду не больше сорока лет. Она была ни хорошо, ни дурна собою. Трудно и быть хорошею в такие года» (Там же).

Панночка в «Майской ночи» удивляет Левко не только красотой, но и бледностью, которая относит ее к «тому» миру: «Вся она была бледна, как полотно, как блеск месяца; но как чудна, как прекрасна!» (1, 74). Прекрасны русалки, вереницами выбегающие из днепровских вод («Страшная месьть»). Их тела светятся, уста умежаются, щеки пылают, зеленые волосы падают на плечи. Русалка, которой любит Хома в «Вие», также красавица. Гоголь явно отказывается от распространенных народных представлений о безобразии русалок, хотя они могут быть и прекрасными. «Краси-

вые нагие девы, утопленницы, превращенные в русалок, хорошо известны украинскому фольклору и практически не знакомы русскому. Поэтому этнографически точен Гоголь, описывая украинские верования в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» (Некрылова 1998, 634–635).

Черт, не утрачивая присущих ему демонических примет, похож на человека. «... в целом фигура демона скорее антропоморфна, но как бы окаймлена частями звериного тела, которые при пребывании среди людей в определенных случаях нечистому духу приходится маскировать. Находясь в человеческом обществе, черт русских поверий и быличек с трудом скрывает рога, хвост и копыта» (Неклюдов 1998, 127). В «Сорочинской ярмарке» ему приходится надевать шапку и рукавицы, что спрятать рожки и когти. В «Ночи перед Рождеством» он «не белее трубочиста», как на лубочных картинках. Ему никак не удастся скрыть острую мордочку, заканчивающуюся свиным пяточком. В «Пропавшей грамоте» черти имеют «собачьи морды», «... на немецких ножках, вертя хвостами, увивались около ведьм, будто парни около красных девушек» (1, 86). Также черт в «Ночи перед Рождеством» отличается тонкими ногами: «... если бы такие имел яресковский голова, то он переломал бы их в первом козачке» (1, 97). Слишком тонкие ноги свидетельствуют о недостаточности, признаке, который, как и избыточность, всегда присущ демонологическим персонажам. Конечно, у черта есть копытца. «Будучи способным легко менять свое обличье, черт, однако, не в состоянии изменить вид своих ног-копыт, выдающих его нечеловеческую природу» (Агапкина, Виноградова 2004, 426).

Можно сказать несколько слов о «неотчетливых» демонологических персонажах, которых дед видит в «Заколдованном месте». Их внешность гипертрофирована. Харя, которая подмигивает деду, имеет «... нос как мех в кузнице; ноздри — хоть по ведру влей в каждую! губы, ей-богу, как две колоды! красные очи выкатились наверх, и еще и язык высунула и дразнит!» (1, 211). «Широко открытый рот, напоминающий пасть животного, — характерная черта облика <...> демонологических персонажей. Так, на лубочных картинках черти и змии обычно изображались с открытыми ртами, в которых были видны острые зубы и длинные языки» (Агапкина 2007, 109; см. также: Морозов и др. 2008, 152). Похоже выглядит пень, который дуется и пытит. С его упоминанием в изображении мифологических существ включается вегетативный код (Неклюдов 1998, 128).

Движение/ «чертовский тропак»

Демонологическим персонажам состояние покоя не свойственно, они обычно находятся в движении, которое наиболее подробно выписано в «Ночи перед Рождеством». Черт бежит «проворнее всякого франта в чулках» (1, 105), совершает ряд мелких возвратных движений — крадетя к месяцу и отскакивает, забегает к нему с разных сторон, подпрыгивает. Ряд

чередующихся жестов сопровождает его перемещения — черт протягивает к месяцу руку и тут же отдергивает, болтает ногой, засовывает палец в рот, дует в кулак, чтобы согреться. За Солохой он ухаживает с ужимками. Его мельтешение заканчивается, когда власть над ним берет Вакула. Черти и ведьмы в «Пропавшей грамоте» также чрезвычайно активны, они несутся к деду «ордою», чудовища в «Вие» с шумом носятся по церкви: «Все летало и носилось, ища повсюду философа <...>, нечистая сила металась вокруг его» (2, 182). В остальном, особенности движения демонологических персонажей в повестях не отмечаются. Пожалуй, только скорость их передвижения всегда находится в поле зрения писателя.

Особый тип движения демонологических персонажей — это движение ритмическое, именно в нем наиболее полно раскрывается их природа. М. Вайскопф обратил внимание на то, что смех демонологических персонажей часто сопровождается ритмическими жестами и движением (Вайскопф 1993, 74). Пляски нечистой силы — дело обычное, они водят хороводы, хлопают в ладоши, играют на музыкальных инструментах (Морозов 1999, 381). В «Пропавшей грамоте» дед с ужасом видит, как в пекле ведьмы отплясывают «... какого-то там чертовского тропака. Пыль подняли, боже упаси, какую! Дрожь бы проняла крещеного человека при одном виде, как высоко скакало бесовское племя» (1, 86). Деду стало смешно смотреть, как отплясывают черти вертя хвостами. Его внимание особо привлекло то, как высоко они подпрыгивают.

Музыканты, не отстающие от танцоров, конечно, того же бесовского племени. «Согласно быличкам, некоторые мифологические персонажи любят играть на музыкальных инструментах — в древнерусских письменных памятниках бесы играют на тимпанах, сопелях, гусях, бубнах, чтобы искусить святого или отвратить людей от церкви» (Левкиевская 2004г, 325). Заметим, что черт, появляющийся в образе музыканта, часто играет на бубне. Музыкант — это не только одна из профессий, как, например, кузнеца или мельника. В его образе мог появляться черт. «По многочисленным полесским свидетельствам, черти слынут “большими музыкантами”» (Виноградова 2000б, 132). В облике веселого музыканта он увидит грешников в ад в украинской «Интермедии на три персоны: Баба, дед и черт».

У Гоголя черти играют, изображая собой музыкальные инструменты: «... а музыканты тузили себя в щеки кулаками, словно в бубны, и свистали, носами, как в валторны» (1, 86). В данном случае тело демонологических персонажей становится источником звука. «В стихии музыки, музыкальной игры инструмент и тело человека предстают изначально неразделенными. При этом не только инструмент может уподобляться телу, но, и наоборот, тело — музыкальному инструменту, ударному или духовому» (Величина 2005, 162). Черти, используя свое тело, изображают игру на

бубнах и валторнах. Они свистят носами, свист был почти что обязательным сопровождением плясок (Там же, 163). Ударяя себя по щекам кулаками, черти отбивают ритм. В народных плясках ритм отбивался ударами по щекам, по голове, по голеням (Там же, 164). Примечательно, что «именно танец оказывается наиболее предпочтительным “языком” ролевого перевоплощения ряженных, демонстрирующих ритмические движения как одно из коренных свойств поведения демонических существ» (Виноградова 2000б, 133).

В «Майской ночи» танцы русалок не столь демоничны, как ведьм и чертей в «Пропавшей грамоте», — прозрачные девы, играя, ведут хоровод. Заметим, что южнославянские вилы «постоянно поют, водят хороводы, играют» (Толстая 1995б, 370). Обратим внимание на то, что колдун в «Страшной мести», чья двойственная природа пока остается неизвестной, пугает козачка. «Здесь танец — почти знак мимикрии: колдун демонстрирует свою общность с народным коллективом, которой на самом деле нет» (Манн 2007а, 19).

Итак, телесный облик демонологических персонажей достаточно подробен и построен на отклонениях от нормы. «...признак отклонения от нормы проявляется не только в категориях негативных свойств, но и в формах положительно оцениваемых черт, т.е. в качестве типичных для мифологических персонажей примет внешности могли выступать как признаки уродливости, так и совершенной красоты» (Виноградова 2000б, 118). Эти черты всегда представляются в повестях преувеличенными: уродливая внешность гротескна, красота — пугающая. Реальные персонажи не выписаны столь конкретно, добавок они слишком похожи друг на друга, что делает их внешний вид слабо различимым, в отличие от персонажей демонологических. Они проявляют свою телесность однообразно и в незначущих деталях. Правда, тело человека «оживает» в различных вариантах движения, замирает в состоянии покоя, практически неведомого демонологическим персонажам, которые зато способны двигаться с огромной скоростью и «на ходу» менять направленность движения. Кроме того, человек принимает некие позы, он жестикулирует, впрочем, как и демонологические персонажи. Так в повестях возникают самостоятельные «картинки», точнее, динамические портреты противопоставленных персонажей.

Одежда

Представляя человека телесного, Гоголь сосредоточивается на одежде, во многом его замещающей. Это не значит, что писатель последовательно описывает разные ее виды — он, как и во внешности человека, выделяет в ней отдельные детали, а также обязательно приводит их названия. Нет такого персонажа, чья одежда не была бы поименована: «догад-

ливые политики в серых кобеняках и свитках», «баба в козацкой свитке», «толстый человек в зеленом сюртуке» мелькают на страницах повестей. Наименование может перерастать в развернутое описание — у сорочинского заседателя, который мог бы проезжать по Диканьке, шапка с барашковым околышком, «сделанная по манеру уланскому», синий тулуп, подбитый черными смушками. Как выглядит этот заседатель и как его зовут, остается неизвестным.

Ранние повести пестрят названиями одежды — это кобеняки, отличающиеся от других видов мужской одежды капюшонами (как пишет Гоголь, их «...и поныне носят малороссийские мужики»); свитки, обычно длинные и без воротника; кунтуши, по польской моде имеющие откидные рукава; жупаны, овчинные кожухи. Приезжие из города одеваются иначе, что привлекает внимание сельских жителей, как сюртук Ивана Осиповича жителей села Мандрык в «Двух главах из малороссийской повести...»: «Долгом поставлю надоумить читателя, что сюртук вообще (не говоря уже о синем), будь только он не из смурого сукна, производит в селах, на благословенных берегах Голтвы, удивительное влияние: там шапки с самых неповоротливых голов перелетают в руки, и солидные, вооруженные черными, седыми усами, загоревшие лица отмеривают в пояс почтительные поклоны» (1, 254). Этот сюртук встает в ряд трех других, имевшихся в селе, «включая хламиду дьячка». Городская одежда — отличительный признак демонологических персонажей. Черт, в «Ночи перед Рождеством» названный проворным франтом, спереди похож на немца, а сзади — на губернского стряпчего в мундире, «потому что у него висел хвост, такой острый и длинный, как теперешние мундирные фалды» (1, 97).

Плахты, запаски, сорочки, намитки, кораблики, очипки Гоголь упоминает, создавая портреты женских персонажей. «Набор пятен яркое; костюм пырскает золотыми и серебряными позументами; и он изобразительнее лица; запоминаются бабы скорей по очипкам: эта — в *желтом*, та — в *красном*. <...> “Бытовая” же украинка Гоголя — костюм с кукольной, стереотипной личиной» (Белый 1996, 162). Кстати, Параска, готовясь к свадьбе, примеряет очипок своей мачехи. Так через код одежды проводится изменение ее статуса. «Дивчата» красуются в венках из разноцветных лент, в которые добавлялись искусственные цветы, они состоят «из желтых, синих и розовых стричек, наверх которых навязывался золотой галун» (1, 46). У Параски, въезжающей на ярмарку, на голове богатая корона из красных и синих лент и полевых цветов. Гоголь подробно описывает и другой женский головной убор, «кораблик»: его верх делался из «сутозолотой» парчи, «с небольшим вырезом на затылке, из которого выглядывал золотой очипок», с рожками «самого мелкого черного смушка» (Там же). Катерина в «Страшной мести» однажды выступает в золотом “кораблике”. На тщательное описание женских головных уборов в повестях обратил вни-

мание А. Белый.

В точном наименовании разных видов народного костюма и его деталей видится тенденция к этнографичности, которая проступает и в описании внутреннего пространства (см. глава V), но все же она не доминирует. Через одежду Гоголь создает портрет человека, которая при этом никак его не индивидуализирует. Правда, она, например, подчеркивает его красоту: «Если бы она (Оксана. — Л. С.) ходила не в плахте и запаске, а в каком-нибудь капоте, то разогнала бы всех своих девок» (1, 101–102). Одежда всегда красит человека: Вакула «в своем запорожском платье мог почестся красавцем, несмотря на смуглое лицо» (1, 134).

Цвет. Фасоны часто называемой одежды намечены штрихами, даны в частностях — откидные рукава, капюшон, «золотой галун», важным ее различительным признаком становится цвет. Гоголь, упоминая разные костюмы, непременно снабжает их цветовой характеристикой. Сюртук Григория Григорьевича — зеленый, как и жупан, который надевает Вакула в Петербурге, кафтан панича — гороховый, у полковника — синие шаровары шитые серебром. Гоголь создает и свои наименования цветов: у писаря жилет цвета винных дрожжей, балахон Фомы Григорьевича — «цвету застуженного картофельного киселя». Разнообразие ярких цветов: синий, красный, зеленый, золотой — противостоит серый. Бедные козаки носят серые свитки и «смурые» кобеняки. Слово «смурный», «смурый» обозначает «темный или коричневатый оттенок серого цвета» (Кирсанова 1995, 257).

Цвета даются в статике, как при описании церковной службы, где они, собираясь воедино, контрастируют между собой — белый, зеленый, синий, желтый, золотой. Свадьба вся «раскрашена» в яркие цвета, приходящие в движение: кружатся в танце желтые, зеленые, розовые ленты, «золотые кораблики», мелькают красные карманы синих кунтушей. На фоне движущегося красного моря козаков во время сбора сверкает гетманская булава, чернеет вороной конь. В бою с ляхами Данило мечется, как птица: «Но виден в толпе красный верх козацкой шапки пана Данила; мечется в глаза золотой пояс на синем жупане» (1, 163).

Если цвет костюма «своего» свидетельствует о традиционных обычаях и вкусах, личных пристрастиях и достатке, то цвет костюма «чужого» позволяет его отличать от «своих». «Чужие» идентифицируются по цвету одежды — это красный и золотой. «...цвета “ляха” более говорят о панской Польше, чем суеверная казацкая мольв» (Белый 1996, 164). К Пидорке в «Вечере накануне Ивана Купала» сватается лях, «обшитый золотом, с усами, с саблею, с шпорами» (1, 41), полное снаряжение ляхов — золотая сбруя. О цвете восточных одежд говорится в описании старинной свадьбы: «Пооденутся в турецкие и татарские платья, все горит на на них, как

жар... А как начнут дуреть да строить штуки... ну, тогда хоть святых выноси» (I, 47).

Через цвет одежды опознаются демонологические персонажи — для них характерен красный. Колдун в «Страшной мести» в красном жупане пробирается в свой замок. Когда Данило подглядывает за ним с дерева, вместо красного жупана, на нем оказываются шаровары, «какие носят турки». Его красную одежду и чудную шапку примечает верный Стецько во время битвы с ляхами. В красном жупане колдун приезжает к дочери под видом гостя. Катерина узнает его, хотя он и переменял свой внешний вид. Этот красный жупан, очевидно, сродни дьявольской красной свитке, такой яркой, что, кажется, она горит, как огонь. Польский пан в вводном рассказе повести «Гетьман» также появляется в красном жупане. Это одежда дьявола: «Теща рассказывала года за четыре когда была еще при памяти, что встретила однажды в лесу дьявола в красном жупане, в каком ходил и покойный пан» (1, 302).

Для других демонологических персонажей цвет одежды не становится особой характеристикой. О русалках сказано, что они в белых рубашках, на них золотые ожерелья, мониста и дукаты. Грицько в «Сорочинской ярмарке» одет в белую свитку. Как известно, белый цвет, наравне с красным, относится к цветам, характеризующим нечистую силу и обозначающим смерть и загробный мир. «Белые одежды характерны для духов, мифологических персонажей. <...>, почти вся нечистая сила одета в белое, в то время как черт носит черный костюм и сам черен» (Толстой 1995в, 153). В белые свитки одеты, правда, козаки на церковной службе: «... все большею частию в кобеняках, из-под которых выказывалась белая, а у иных и синяя свитка» (1, 136).

Итак, персонажи гоголевских повестей предстают перед читателем в контрастных и дополнителных цветах. Острица в повести «Гетьман» смотрит на хуторян сверху и видит их только в цвете: «... женские парчевые кораблики, белые намитки, синие кунтуши; одним словом, двор представлял игрушечную лавку, или блюдо винегрета, или, еще лучше, пестрый турецкий платок» (1, 284). Цветовая гамма одежды оказывается значительнее ее покроя. Она не только участвует в создании портретов персонажей, но и обогащает мощный колористический фон повестей, существенно дополняет цветовой ряд мира природы и мира вещей.

Ткани. Используя цветовой код, писатель дополняет его еще одним косвенным подходом к одежде. Будто отвлекаясь от нее, он неоднократно упоминает ткани, из которых эта одежда сшита. Даже в сцене с рыночными торговками в «Вие», он, как бы между прочим, замечает, что они «...дергали на подхват за полы тех, у которых полы были из тонкого сукна или какой-нибудь бумажной материи» (2, 148). Гоголь настойчиво привлекает

внимание читателя к фабричному сукну, шерсти, кашемиру, ситцу, шелку («полутабенек»), нанке, гарусу, предлагая идентифицировать персонажей не по фасону костюма, а по сорту материи, из которой он выполнен. Степана Ивановича Курочку узнать легко — только у него панталоны из цветной выбойки и китайчатый желтый сюртук. В опоре на названия тканей писатель выстраивает рассказ о моде, пришедшей из Миргорода: пономарь сделал на лето нанковые шаровары и жилет из полосатого гаруса, канцелярист и волостной писарь взяли себе синей китайки. Подражая судьбе и городничему, мелкие чиновники перестали носить нагольные тулупы и сшили себе крытые: «Теперь же и заседатель, и подкоморий отсмолили себе новые шубы из решетилловских смушек с суконною крышкой» (1, 99). Вакула на улицах Петербурга видит множество господ в крытых сукном шубах и полагает их заседателями. Крытая шуба — знак достатка, крестьяне и горожане победнее носили нагольные тулупы.

Сорт ткани говорит о достатке персонажей, их социальном статусе. Данило в «Страшной мести» появляется в кармазинном жупане, т.е. из шерсти «очень высокого качества, окрашенной в ярко-красный цвет» (Кирсанова 2006, 67). Гости любят наряженной «сукней» пани Катерины и «исподницей» из голубого «полутабенека», сапогами с серебряными подковами. Солоха приходит в церковь в яркой плахте с китайчатой запаской. Богатство Чуба хранится в его сундуке, где «много полотна, жупанов и старинных кунтушей с золотыми галунами: покойная жена его была щеголиха» (1, 106). Одежда козаков, сопровождающих Хому, свидетельствует о достатке сотника: «Свитки из тонкого сукна с кистями показывали, что они принадлежали довольно значительному и богатому владельцу» (2, 159). Василиса Кашпоровна высоко ценит плотную материю, из которой шит ее капот, она уверена в том, что такую теперь найти трудно.

Фома Григорьевич не носит пестрядевого халата, как другие деревенские дьячки, т.е. «из ткани домашней выработкой из остатков пряжи разного качества (лен, шерсть и т.д.) разного цвета» (Кирсанова 2006, 113). У него тонкий суконный балахон, зато в пестрядевых штанах выступает один явно не процветающий ярмарочный торговец. Некий юноша в повести «Гетьман» приходит в ставку полковника в полотняном крашеном кунтуше и таких же шароварах, что вызывает презрение щеголеватого козак: «Если б у тебя был хоть суконный кунтуш да пищаль, тогда бы, конечно... Ведь ты, верно, попович или <школяр>?» (1, 306). Петро «заткнул бы <...> за пояс всех парубков тогдашних» (1, 40), если бы был одет в жупан, подпоясан красным поясом, имел бы шапку из черных смушек с синим верхом, турецкую саблю, малахай (плетку), люльку в красивой оправе. Но ходит он в бедной серой свитке.

Черевик невысокого мнения о праздничном одеянии супруги. «Одна свитка больше стоит, чем твоя зеленая кофта и красные сапоги», — так

расхваливает он будущего зятя (1, 18). О цене материи говорится не раз — синяя китайка по шести гривен аршин, шесть рублей за аршин сукна. Поймав пытавшегося убежать Хому, Явтух осведомляется, сколько он платил за аршин сукна, из которого шит его сюртук. Интерес к материям по-своему выказывает Хома, когда хочет узнать, из чего сшиты сорочка и плахта у одной молодки. В своих странных снах Иван Федорович Шпонька приходит в лавку к купцу, где хочет заказать сюртук из самой модной материи, которая оказывается женой, ее меряет и режет купец, шить из нее сюртук портной отказывается.

Одежда повседневная и праздничная. Костюмы, различающиеся сортом и цветом ткани, имеют разное предназначение. В повседневной жизни персонажи одеваются одинаково. Дед в «Заколдованном месте» всегда ходит в подпоясанной свитке и в шапке, т.е. одевается правильно, не нарушая традиций. Голова в «Майской ночи», когда ездил с царицей в Крым, был одет в синий козацкий жупан, который теперь хранится под замком. Не терпя щегольства, он носит полотняные шаровары и рубаху, свитку черного домашнего сукна, шерстяной цветной пояс, «и никто никогда не видал его в другом костюме» (1, 60).

Это замечание чрезвычайно важно, и относится оно не только к голове, но практически ко всем персонажам, которым не свойственно немотивированное переодевание, оно удел «чужих» и демонологических персонажей, оборотничество которых, кстати, описывается в коде одежды — черт появляется на ярмарке в «костюме ужасной свиньи». В обрядовых играх переодевания были разрешены. Левко, устраивая бесчинства, призывает парубков переодеваться, «кто во что ни попало», и сам появляется в вывороченном овчинном черном тулупе, с лицом, измазанным сажей и длинной белой бородой. Голова, не узнав своего сына, называет его вывороченным дьяволом.

Персонажам более высокого социального статуса одежда также дается «раз и навсегда». Григорий Григорьевич по своему двору ходит в привычном сюртуке, но без галстука, жилета и подтяжек («Иван Федорович Шпонька и его тетушка»). Василиса Кашпоровна в будние дни появляется в темно-коричневом капоте с мелкими сборками. На праздники она накидывает красную кашемировую шаль, хотя ей бы больше подошли драгунские усы и длинные ботфорты. Так «мужественность» тетки передается через воображаемую смену женского костюма на мужской и окончательно утверждается родом ее занятий, соответствующих внешнему виду, — охота, рыбная ловля, хозяйство. Анна Ивановна («Две главы из малороссийской повести “Страшный кабан”») также носит капот и темно-кофейный чепчик.

Одежда, как сказал бы Гоголь, должна быть «соразмерна» тому случаю, ради которого она достается из сундуков или закупается на ярмарке.

Особенно тщательно выбираются наряды к церковным праздникам, когда полагается надевать все новое. Вот как наряжается Солоха, отправляясь в церковь: «А пойдет ли, бывало, Солоха в праздник в церковь, надевши яркую плахту с китайчатую запаскою, а сверх ее синюю юбку, на которой сзади нашиты золотые усы» (1, 106). Дьяк невольно смотрит в ее сторону, а голова говорит своему соседу: «Эх, добрая баба! Чорт-баба!» (Там же). Пожилые женщины стоят на службе в праздничных белых намитках и суконных свитках, дворянки — «в зеленых и желтых кофтах, а иные даже в синих кунтушах с золотыми назади усами» (1, 136).

На свадьбах парубки щеголяют в высоких шапках, «в тонких суконных свитках, затянутых шитыми серебром поясами, с люльками в зубах» (1, 46). У «дивчат» на голове «намотана <...> целая лавка лент», наряжены они в тонкие рубашки, «вышитых по всему шву красным шелком и униженных мелкими серебряными цветочками, в сафьяновых сапогах на высоких желеных подковах» (Там же). Костюмы жениха и невесты не выписаны в повестях.

На ярмарку также одевались нарядно. Мачеха Параски красуется в шерстяной зеленой кофте с нашитыми хвостиками, «только красного цвета». На ней богатая плахта, «пестревшая как шахматная доска». Плахта в клетку — праздничный наряд, в обычные дни носили простые, однотонные запаски. Голову Хиври покрывает ситцевый цветной очипок. Этот головной убор делают также из «кумача, парчи и золотой парчи <...>». Они бывают разноцветные, но предпочитают красные» (Милорадович 1991, 218; см. также: Кирсанова 1995, 215). Как только Черевик получает деньги за кобылу, Хивря бежит покупать плахты и «всякие дерюги». О том, что на ярмарку не приезжают в повседневной одежде, говорится в «Пропавшей грамоте» в сравнении ведьм с разряженными и «размазанными» панночками — в таком виде они появляются на ярмарке.

По мнению жителей Диканьки, сильные мира сего одеваются, как и они сами, только их одежда отличается новизной и невероятным блеском. В рассказах деда в «Пропавшей грамоте» царица появляется «в золотой короне, серой новехонькой свитке, в красных сапогах» (1, 90). Вакула, попав во дворец, разглядел лишь черевички царицы. В остальном, «Он только видел один блеск и больше ничего» (1, 131), заметил он, правда, дам с длинными хвостами и придворных в шитых золотом кафтанах.

Говоря об одежде, Гоголь не забывает упомянуть об отношении к ней персонажей. Хуторяне берегут ее, но могут снести в заклад шинкарке. Попав под дождь, дед снимает новые сапоги, заворачивает их в хустку и бежит босиком. Богословы и в ясную погоду вешают сапоги на палки и носят на плечах. Фома Григорьевич чистит сапоги самым лучшим смальцем, «какого, думаю, с радостью иной мужик положил бы в себе кашу» (1, 5). Чуб интересуется у головы, чем он смазывает сапоги, дегтем или смаль-

цем, тот предпочитает деготь. О мундире заботится Иван Федорович, сдувая с него пушок. Со всей серьезностью относится он к своему белью. Тетушка Василиса Кашпорова послала ему «пять пар нитяных ковриков и четыре рубашки тонкого холста» (1, 184). Тот доволен — «Особенно коврики у меня очень старые, что даже денщик штопал их четыре раза, и очень от того стали узкие» (1, 184-185). В дороге он перебирает белье, смотрит, «так ли вымыто, так ли сложено» (1, 185). Бурсаки, отправляясь на «вакансии», кладут в мешки одну рубашку и пару онуч.

Особые приметы и дефекты одежды. Наименования одежды, ее функции, цвет, ткань, из которой она выполнена, постоянно находятся в поле зрения писателя. Гоголь не выпускает на сцену ни одного персонажа без указаний хотя бы на один ее признак, хотя обычно цвет и вид ткани, из которой одежда сшита, соседствуют. Также ее гротескные формы появляются на страницах ранних повестей — это причудливые, странные фасоны, а также невероятные размеры.

У Пацюка такие огромные шаровары, что «какой бы большой ни сделал он шаг, ног было совершенно незаметно, и, казалось, винокуренная кадья двигалась по улице» (1, 117). «Бурса и семинария носили какие-то длинные подобия сюртуков, постиравшихся по сие время: слово техническое, означавшее: далее пяток» (2, 149–150). Такой сюртук мешает Хоме убежать из усадьбы — его куски он оставляет в кустах терновника. Сюртук Ивана Ивановича — долгополый. Писателя привлекают отклонения от нормы, заданные устаревшей модой. Анна Ивановна («Две главы из малороссийской повести “Страшный кабан”») носит капот и чепчик, «покрой которого утратился в толпе событий, знаменовавших XVIII-е столетие» (1, 256), коричневый шушун, башмаки без «задков».

Как и в случае с внешностью человека, писатель не обходится без детализации, доходящей до разъятия целого. Гоголь ставит на место целого деталь, выхватывает отдельные особенности и называет их по многу раз. Значимость деталей вырастает в сравнениях. Так, у сюртука Ивана Ивановича («Иван Федорович Шпонька и его тетушка») огромный стоячий воротник, закрывающий весь его затылок, в котором его голова сидит, будто в бричке. Высовывая голову из этой брички, он ведет беседы о пользе чтения и разумном хозяйствовании. Главное украшение сюртука Ивана Осиповича в «Двух главах из малороссийской повести» — огромные костяные пуговицы черного цвета величиной с большой грош, на которые засматриваются даже уличные ребятишки, а не только красавицы. На пестрядевых штанах писаря выделяется обширный карман.

Гоголь не упускает случая заметить дефекты одежды, которая может быть рваной, заплатажной, грязной. Пестрядевые шаровары одного торговца в «Сорочинской ярмарке» засалены и запачканы дегтем, свитка дру-

гого — вся в заплатках. В чистой полотняной рубашке и грязных полотняных же штанах отправляется на ярмарку Черевик. С заплатанными локтями свитка у мальчика, прислуживающего Григорию Григорьевичу («Иван Федорович Шпонька и его тетушка»). Официант, подающий блюда за обедом, одет в серый фрак с черной заплатой. Бурсаки в «Вие» ходят в «изодранных или запачканных платьях».

Подобное состояние костюма может свидетельствовать о «чужести» персонажей, например, цыгана: «...все это как будто требовало особенного, такого же странного для себя костюма, какой именно был тогда на нем. Этот темнокоричневый кафтан, прикосновение к которому, казалось, превратило бы его в пыль; <...> башмаки, надетые на босые, загорелые ноги, — все это, казалось, приросло к нему и составляло его природу» (1, 20). Гоголь детально не описывает этот костюм, но замечает его ветхость, означающую в этом случае не просто бедность или неряшливость. Отсутствие одежды, обуви, рваная или грязная одежда, лохмотья — все это свидетельствует о принадлежности к «иному» миру (Левкиевская 1999а, 53).

В одежде других «чужих» заметны отдельные детали: поляки обязательно забрасывают назад откидные рукава, даже если жупаны их оборваны. Такие же рукава «алого цвета с золотым шнурком» у сторожевого козака в повести «Гетьман», хотя различие «своего» и польского костюма требовалось обязательно: Лапчинский «... в избежание неприятностей, каким бы он неминуемо подвергнулся от жителей, не терпевших всего, что только носило название ляха или принадлежало ляхам, принужден был переменить щегольской костюм свой на скромное одеяние козацкого десятника» (1, 297). Среди «чужих» лях выделяется своим щегольством, эта его черта служит основанием для следующего сравнения: «... красногрудый снегирь, словно щеголеватый польский шляхтич, прогуливался по снеговым кучам» (1, 48).

Детали одежды других «чужих» — еврейская ермолка, турецкие шаровары и чалма. В «Сорочинской ярмарке» черт, стараясь сойти за человека, использует только детали «человеческого» костюма — надевает рукавицы и шапку.

Костюмный портрет козака. Принципиально не замечая костюм в целом, пожалуй, только для картинного запорожца Гоголь делает исключение, он рисует его портрет во весь рост: «Красные, как жар, шаровары, синий жупан, яркий цветной пояс, при боку сабля и люлька с медною цепочкою по самые пяты — запорожец да и только!» (1, 81). Здесь можно вспомнить костюм вертепного запорожца: «Входит в красных шароварах, в полной одежде, с люлькою и булавою, за спиной бандура» (цит. по: Маркевич 1991, 90).

В костюме козака выделяются значимые детали и аксессуары — это

шапка, пояс, люлька. Обязательно отмечается, какой верх у шапки, синий или красный: у Данилы шапка с красным верхом, у Вакулы с синим. Шапка — это главный знак принадлежности к козачеству, обойтись козаку без шапки невозможно. Этот мотив разворачивается в отдельном эпизоде «Страшной мести» — гребцы от страха роняют шапки в Днепр, Данило тут же обещает им новые, выложенные бархатом и золотом. Потерять шапку — большая беда, которая и случилась с дедом в «Пропавшей грамоте». Шапка ценится столь высоко, что козаки держат заклад «об новой смушковой шапке», как только раз упомянутый Солопий Чубко в «Двух главах из малороссийской повести...». В «Сорочинской ярмарке» кум готов поставить «новую шапку, если бабам не вздумалось посмеяться над нами» (1, 23). Шапка служит различению “своих” и “чужих”: у колдуна «чудная» шапка, «исписанная вся не русскою и не польскою грамотою» (1, 153).

Пояс, разноцветный, красный, золотой, непременно дополняет костюм козака. Это «элемент одежды, маркирующий возрастной, половой и социальный статус человека, а также, наряду с крестом, символизирующий принадлежность человека к “своему”, человеческому миру» (Левкиевская 2009а, 230). Гоголь, не учитывая эти мифологические коннотации, тем не менее всегда помнит о нем и обязательно замечает — напомним золотой пояс на синем жупане Данилы. Пояс, как и шапка, — это ритуальные подарки будущему тестю. Вакула в «Ночи перед Рождеством» кладет перед Чубом «новехонькую шапку и пояс, какого не видано было на селе» (1, 138). Шапка, по мнению Чуба, была чудная, и пояс ей не уступал. Также Грицько покупает шапку Черевичку.

Так как здесь речь зашла о свадебных подарках, скажем, что Вакула добывает для Оксаны черевички вовсе не из-за ее каприза. Обувь — это традиционный свадебный подарок у восточных славян, который подносился и во время сватовства. Она «служит способом и символом приобщения “чужого” к “своему” (роду, дому жениха) и вместе с тем заключает в себе брачную и эротическую символику» (Виноградова, Толстая 2004а, 476; см. также: Виноградова, Толстая 2004б, 81). Параска, мечтающая о женихе, вспоминает его белую свитку, которая ему так «присталала», и хочет выкатать для него новый, яркий пояс. Подарком жениху, по народным обычаям, была и рубаха.

Внешний вид козака всегда дополняет трубка (люлька), с которой он никогда не расстается. Как говорит Данило, «наша жена люлька, да острая сабля!» (1, 144). Козак и в танец бросается с трубкой: «Атаман, с трубкою в зубах, ринулся в кучу танцующей компании» (1, 286). Он всегда даже в церкви готов «люльку затынуть», как Хома: «Эх, жаль, что во храме Божиим не можно люльки выкурить!» (2, 173). В «Заколдованном месте» дед пытается нюхать табак и приходит к выводу, что «...не любит, видно, чорт табаку! <...> Дурень же он, а такого табаку ни деду, ни отцу его не

доводилось нюхать!» (1, 211). Вступая в контакт со «смазливими рожами» в «Пропавшей грамоте», он достает люльку и бесстрашно просит огня. Значит, дед не успел купить огниво, как собирался. «Хотя в ПГ дед терял шапку, делаясь не козаком, именно после пляски, гульбы “на прах” с запорожцем, показательно, что сама встреча предвлялась исходной неполнотой образа, выразившейся в нехватке магического огня (люльки)» (Вайскопф, 1993, 81). В «Майской ночи» один из парубков очень хочет погулять и «... настроить штук. Все как будто недостает чего-то. Как будто потерял шапку или люльку; словом, не козак да и только» (1, 62). Напомним драматическое развитие этого мотива в повести «Тарас Бульба», где люлька названа спутницей козака на море и на суше, в походах и дома.

Люльку украшают то медной цепочкой «по самые пяты», то невероятным количеством «пуговиц и медных блях». В «Сорочинской ярмарке» Грицько покупает будущему тестю деревянную люльку в щегольской медной оправе. Люлькой хвалятся, как сторожевой козак в повести «Гетьман»: «“Знаешь ли ты этот инструмент” примолвил <козак> с видом самодовольной гордости, указав на трубку» (1, 306). Люлька служит различению “своего” и “чужого”: у колдуна люлька не такая, как у всех козаков, она заморская.

У козаков из-за поясов торчат пищали, изогнутые татарские сабли, узорно вычеканенные пистолеты. Конечно, Чуб или Черевик обходятся без сабель. Это у Данилы в хате висят дорогие мушкеты, сабли, пищали, копья, которыми он готов воспользоваться в любой момент. В повести «Гетьман» оружие, развешанное на стенах козацкого жилища, дополняется орудиями труда: «На стене висели: серп, сабля, ружье, которого замок был развинчен и лежал близ него на полке, <...> секира, турецкий пистолет, еще ружье, неотпущенная коса и коротенькая нагайка. — орудия вечно враждовавшие между собою и которые непонятный человек заставляет мириться, несмотря на несходные их свойства» (1, 303–304). Очевидно, хозяин дома сменил ратный труд на сельский. Через оружие проводится противопоставление «своего» «чужому». На стенах жилища колдуна в «Страшной мести» висит оружие, какого «... не носят ни турки, ни крымцы, ни ляхи, ни христиане, ни славный народ шведский» (1, 153). Ю. В. Манн заметил, что «это знаки какой-то нечеловеческой, запредельной силы» (Манн, 2007а, 43).

Так Гоголь, «разбрасывая» детали по разным сюжетным эпизодам, написал портрет козака, используя код одежды. Он обратился к нему в одном сравнении и с его помощью передал внутреннее состояние человека, испытывающего неловкость: «Иван Федорович похож был на того франта, который, заехав на бал, видит всех, куда ни оглянется, одетых щеголеватее его» (1, 193). В остальном, этот код не работает в этом направлении. Его позиции близки к тому, чтобы превратить костюм в заместителя тела

или даже его двойника (Цивьян 2005, 39), доказательством чему служит однажды встречающаяся синекдоха: «...вошедшие перед ним богатые кафтаны поклонились в пояс» (1, 306).

Называние разнообразной одежды, данной в цвете, выделение ее отдельных деталей способствуют созданию как индивидуального образа тела — соответственно, одежда означает его границы, — так и коллективного — постоянно мелькают то синяя свитка родича дьяка из архиерейской певческой, то козацкая свитка, в которую почему-то одета баба, то тулуп дьячихи из заячьего меха, крытый синей китайкой, или зеленая юбка толстой бабы, пестрядевые шаровары торговца на ярмарке. Так костюм участвует в складывании обобщенного образа хуторян, которые делятся на возрастные и гендерные группы и представляются в основном через одежду, всегда для всех одинаковую. В этом собирательном портрете выделяются молодой козак и «красавица», схожесть которых только усиливается благодаря костюму. Но собиранию образа человека в единое целое одежда не способствует.

Создается впечатление, что она подменяет его. Это заметил А. Белый, сказавший, что писатель «... видел все пылинки на бекеше Ивана Ивановича столь отчетливо, что превратил самого Ивана Ивановича в пыльную бекешу: не увидел он только в Иване Ивановиче человеческого лица» (Белый 1994, 364). На самом деле и Ивана Ивановича Гоголь разглядел, а не только бекешу, но видел он его, как и всех своих персонажей, под особым углом зрения, который объединяет его способ портретирования с тем, который присущ художественному примитиву. Значимые аксессуары и костюм для его мастеров всегда были на первом плане по сравнению с внешностью изображаемого ими человека (Тананаева 1979, 142–145). Как и представители изобразительного примитива, писатель накапливал множество внешних деталей, принципиально не стремясь к единству образа. У него была другая задача — показать человека через нагромождение частностей, перебивающих друг друга и не сочетающихся между собой — их Гоголь берет из самых разных пластов обыденного, из круга вещей, которые называет, перечисляет, но не описывает полно. Заметим, что код одежды в меньшей степени работает на противопоставление «своих» «чужим», довольно редко через него выделяются иномирные существа. Он остается за человеком.

Еда

Образ человека телесного существенно дополняет код еды, с помощью которого Гоголь создает и очертания мира, в котором он существует. Они явственно проступают в речах пасечника, который, приглашая к себе читателей, заманивает их душистым медом, дынями, пирогами с маслом, грушевым квасом с терновыми ягодами, варенухой с изюмом и сливами. Воз-

можно, писатель, задавая тему еды, преследует этнографические цели (Барабаш 1996, 81) и даже настаивает на некоторой гастрономической экзотичности, но прежде всего эта тема вносит в пространство Диканьки идиллический оттенок.

Создавая картины изобилия, в основном даров природы, Гоголь как бы возрождает известный гастрономический мотив идиллии, герои которой обычно довольствуются этими дарами — они вкушают молоко и мед, плоды, только что сорванные с деревьев. Этот идиллический мотив присутствует в поэме «Ганц Кюхельgarten», названной «Идиллией в картинах», в которой так описывается «душистая яства»: «В корзине спелые, блестящие плоды: // Прозрачный грозд, душистая малина, // И как янтарь желтеющие груши, // И сливы синие, и яркий персик, // В затейливом виднелось всё порядке» (1, 225).

Архаический мотив сытого довольства народных утопий также присутствует в повестях. В рассказах деда («Пропавшая грамота») появляется сказочный образ царского изобилия. Царица, по его рассказам, ест золотые галушки. Вакула несколько ближе к реальности, чем дед: он хочет узнать у царицы, правда ли что цари едят только мед да сало. Изобилие знаменует разнообразие «кушаньев», которыми наслаждаются простые хуторяне: «Боже ты мой, каких на свете нет кушаньев! Станешь есть — объяденье, да и полно. Сладость неописанная!» (1,7). Оно подтверждается необъятными размерами этих «кушаньев». В «Вечере накануне Ивана Купала» старшины беседуют за столом, «посередине которого поставлен был, грех сказать, чтобы малый, жареный баран» (1, 50).

Еда повседневная и праздничная. В повестях четко различается еда повседневная и праздничная, в некоторых случаях воспроизводится процесс ее приготовления. К ритуальной еде, которая «была проводником мировоззренческих установок праздника» (Агапкина 2004в, 643), персонажи испытывают самый живой интерес. Чуб приглашен к дьяку, где будет кутья: «...все дворяне оставались дома и, как честные христиане, ели кутью посреди своих домашних» (1, 122). Вакула с ужасом видит, как Пацюк поедает скромную пищу, а «... ведь сегодня голодная кутья» (1, 120). Так называется сочельник, о чем Гоголь сообщает в примечании в черновой редакции «Ночи перед Рождеством»: «Вы, может, не знаете, что последний день перед Рождеством у нас называют голодной кутею» (Гоголь 2001, 378). Голодная кутья не особенно радует хуторян, они с нетерпением ожидают скорого разговления: «...голова облизывался, воображая, как он разговееется колбасою» (1, 136). Противопоставление постной пищи скромной, кстати, присутствует в описании образа жизни отшельника, которым собирается стать колдун в «Страшной мести»: «... пойду в пещеры, надену на тело жесткую власяницу, день и ночь буду молиться Богу. Не только ско-

ромного, не возьму рыбы в рот! <...> не возьму ни пищи, ни пития» (1, 159).

Не раз в «Ночи перед Рождеством» говорится об угощении колядников, называются разные его варианты — паляницы, колбасы, вареники. Четверть барана, колбасы, хлебы надеются обнаружить в мешках девушки. Кум думает, что в мешке свинина или хотя бы гречаники и коржи и даже просто паляницы. Обратим внимание, что каждый раз упоминаются различные изделия из теста, именно они были ядром угощений и подношений в сочельник и на святки. Их обрядовая предназначенность несомненна (Виноградова 1982, 136–148). Гоголевские персонажи больше интересуются колбасой и свиной и только на худой конец соглашаются на паляницы или коржи.

Повесть «Гетьман» начинается праздником Пасхи, его описание существенно дополняет перечисление праздничной пасхальной еды: это баранина, жареные поросята с хреном, яйца, масло, пасха, сметана, сыр. «Нет хозяина, который бы не имел к этому дню поросенка, колбасу, пасху и несколько красных яиц» (Маркевич 1991, 55). Гоголь не случайно так подробно перечисляет различные кушанья. На пасхальный стол полагалось готовить самые разнообразные блюда, символизирующие процветание и активизацию жизни во всех сферах. «В мифологии и обрядности праздника значительное место отводилось скромной пасхальной пище, особым пасхальным блюдам и разговлению после Великого поста» (Агапкина 2004в, 642). В повести «Гетьман» так выглядит картина праздничного изобилия: во дворе выложена куча яиц, казавшаяся «пирамидой ядер, выставленных на крепости, <...> против этого хозяин выкатил две страшные бочки горелки для всех гостей» (1, 284). Здесь же персонажи сокрушаются, что еще не разговелись и даже не попробовали пасхи, что не взяли с собой «крашанок», боясь передавить их в пути.

В «Вечере накануне Ивана Купала» идет подготовка к свадьбе — шьются рушники и хустки, пекутся «шишки», булочки, прикреплявшиеся к караваю, который был главным ритуальным угощением и смысловым ядром всей свадьбы. Само его изготовление представляло обрядовое действие, им начинался весь свадебный обряд. Во время приготовления теста «каравайницы» пели песни, по всей избе носили дежу, в которой подымался каравай. Сажал его в печь обязательно мужчина. Пока каравай пекся, подавалось угощение. Вынимали его с молитвами и клали на стол, обернув в рушник.

Гоголь не ввел этот ритуал в текст повести, но отметил разрезание каравая, что чрезвычайно важно. «Действие деления целого на части, прежде всего деления хлеба (и вообще пищи), приобретает в народной традиции предельно ритуализованный характер и многократно воспроизводится в самых разных ситуациях и контекстах обрядового и повседневного поведения» (Толстая 1994, 145). Каравай делился между всеми родственниками и гостями, подавались куски «за порог», часть оставлялась «для

далеких родных» (Маркевич 1991, 126–128, 146). В нем по обычаю запекали деньги, поэтому музыканты в «Страшной мести», отложив цымбалы, «скрипки» и бубны, принимаются за его «исподку», которая им и предназначалась. «Один из способов усвоения и закрепления нового статуса мира и человека — раздел объекта, символизирующего мир между участниками ритуала. При обрядовом распределении кулинарного символа (образа мира) каждый участник (и реальный и воображаемый) получает свою часть ценностей этого мира» (Байбурин 1992, 68).

Обратим внимание на участие кода еды в ритуале приема всякого, кто переступает порог дома. На столе обязательно лежит ржаной хлеб и соль, «не снимавшиеся с него никогда, в знак того, что гость во всякое время может найти радушный прием себе» (1, 303). В видении Данилы в «Страшной мести» предстает его дом, где на столе находится хлеб и соль: «... на нем бессменно покоится дар Божий — хлеб да соль» (Никифоровский. цит. по: Байбурин 2005, 182). «Символика стола особенно ярко проявлялась и в украинском обычае уставлять стол хлебами разной величины так, чтобы он напоминал небо с главными и второстепенными светилами» (Там же, 181).

Теперь перейдем к еде повседневной и сразу скажем, что Гоголь, усаживая своих персонажей за скромно или богато накрытые столы, не раз создает своего рода «обманки». Те самые «кушанья», о которых с таким восторгом говорит пасечник, не становятся предметом детального описания — остаются неизвестными их внешний вид, цвет, запах, вкус. В редких случаях еда оценивается через сравнения: мед «чист, как слеза, или хрусталь дорогой, что бывает в серьгах» (1, 7). Сравнение подтверждает качество пирогов, которые печет старуха Рудого Панька: «сахар, совершенный сахар!» (Там же). Не поддерживается код еды одористическим кодом. В. Подорога справедливо обратил внимание на то, что еда, описываемая Гоголем, не имеет запаха, но есть исключения из этого правила. Мед источает невероятный аромат: «...дух пойдет по всей комнате, вообразить нельзя, какой» (Там же). Пахнет не только мед, но и галушки: «...благоуханный пар от варившихся галушек разносился по утихавшим улицам» (1, 19). Про пар, который несется от галушек, вспоминает и Иван Федорович Шпонька.

•

Перечисление. Можно утверждать, что не описание еды, а ее название и перечисление доминирует в повестях. Как пишет В. Подорога, «... от ранних произведений к поздним — нигде нет и намек на изменения стиля, все тот же монотонный и неизбежный повтор: описание / перечисление, составление реестров, словарей, энциклопедий» (Подорога 2006, 61). В «Сорочинской ярмарке» попovich рассказывает Хавронье Никифоровне, какие подношения принесли его отцу сельяне, правда, среди них есть

совершенно не качественные: «... за весь пост мешков пятнадцать ярового, проса мешка четыре, кнышей с сотню, а кур, если сосчитать, то не будет и пятидесяти штук, яйца же большею частью протухлые» (1, 21). Хавронья Никифоровна отвечает попovichу следующим перечислением, но уже угощений, которые она приготовила: «варенички, галушечки пшеничные, пампушечки, товченички!» (Там же). Попович начинает с «товченичков», придвигая к себе «варенички». В «Ночи перед Рождеством» Вакула обещает Пацюку «свинины ли, колбас, муки гречневой, ну, полотна, пшена, или иного прочего в случае потребности...» (1, 119). Василиса Кашпорова интересуется, что давали на обед у Григория Григорьевича, и Иван Федорович охотно перечисляет все блюда, поданные на обед.

Обратим внимание на то, что, делая аналогичное перечисление в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», Гоголь уверяет, что не хочет более распространяться о кушаньях, потому что ему гораздо больше нравится их есть, чем говорить о них, но в ранних повестях «Инвентаризация оказывается главным средством описания, и в ней, действительно, сосредоточено общее экзистенциально-вкусовое впечатление от обеда» (Подорога 2006, 78). Перечисления блюд в текстах повестей дополняют помещенные после обоих предисловий к двум частям цикла списки украинских слов, выписанных «по азбучному порядку». Среди них значительную часть составляют наименования блюд, о которых не раз ведется речь и которые охотно поедают персонажи.

Это вареники со сметаной и галушки, но есть и «путря» — как объясняет Н. А. Маркевич, это каша, приготовленная из ячменной кутьи (Маркевич, 1991, 161), — и пампушки, и товченики, которые готовятся из щуки или карасей (Там же, 164), кныши, маковники, сластены, т.е. жареные пирожки (Там же, 163), гречаники, коржи, паляницы, караси со «свежепросоленными опенками» и сметанная каша, и соус с голубьями, и сырники, и индейка со сливами, и жареный баран, и колбаса, и капуста с луком, сало, и ветчина. Примечательно, что борщ упоминается лишь дважды — козаки хлебают его из мисок, разрисованных кузнецом Вакулой; изобретением немцев «курить» водку паром, а не дровами так возмущается голова: «Поэтому ложку борщу нельзя поднести ко рту, не изжаривши губ, вместо молодого поросенка...» (1, 65). А Белый составил списки блюд и напитков для всех произведений Гоголя, заметив, что поварской прейскурант у него просто чудовищен (Белый 1996, 172).

Этот прейскурант частично повторяется в сравнениях, например: «...болтаться на этом дереве, как колбаса пред Рождеством на хате» (1, 16). Кухмистер в «Двух главах из малороссийской повести...», чтобы объяснить белокурой красавице, что ему нужно видеть ее, а не ее отца, замечает: «Чтобы я был олух царя небесного, когда бы стал убирать постную кашу, когда перед самым носом вареники в сметане?» (1, 259). Также посуда ста-

новится материалом для сравнений. Опавшие желтые листья сравниваются с объедками и битыми ковшами от недавнего пиршества («Гетьман»), мать Григория Григорьевича Сторченко выглядит как кофейник в чепчике («Иван Федорович Шпонька и его тетушка»).

Перечисляя различные блюда, Гоголь внимательно прослеживает отношение к ним своих персонажей, всегда заботящихся о пропитании. Они едят охотно и много даже в самых невероятных обстоятельствах. Дед в «Пропавшей грамоте», который всегда «едал аппетитно», в пекле «придвинул к себе миску с нарезанным салом и окорок ветчины; взял вилку, мало чем поменьше тех вил, которыми мужик берет сено, захватил ею самый увесистый кусок, подставил корку хлеба» (1, 87). Пацюк ел «за шестерых косарей и выпивал за одним разом почти по целому ведру» (1, 117). Возможно, что в этом ему помогает нечистая сила (Топорков 2004б, 178). Некоторые персонажи без запасов не отправляются в дорогу. Иван Федорович Шпонька взял с собой колбасу и бублики, зная, что в постоянных дворах его будут плохо кормить. Известно, что там «... с большим усердием потчевают путешественника сеном и овсом, как будто бы он был почтовая лошадь» (1, 186). Григорий Григорьевич запасся жареной курицей и «погребцом со штофиками». Так человек, принимающий пищу, выходит на первый план по сравнению с кулинарным искусством. Особо прослеживается, как он соблюдает правила этикета.

Этикет. Гоголь не раз говорит о том, как ведут себя гости и хозяева. Например, гостям нельзя входить в дом раньше хозяина, как это сделали гости кума в «Сорочинской ярмарке». Почетного гостя сажают «под самым покутом», как голова винокура в «Майской ночи». За обедом хозяева угощают гостей, предлагая лучший кусок: «Возьмите спинку! <...> Возьмите стегнышко!» (1, 196). Гости не просто поглощают пищу, а проявляют знание правил поведения за столом. В «Двух главах из малороссийской повести «Страшный кабан»» Иван Осипович безукоризненно орудует вилкой и ножом, кусочком хлеба проходит по тарелке, которая после этой процедуры так блестит, что как будто бы была только «из фабрики». Так он выказывает знание тонких обычаев света. «За столом приятно было видеть, как чинно, с каким умилением, почтенный наставник, завесившись салфеткой, отправлял всеобщий процесс житейского насыщения» (1, 254). В повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» Григорий Григорьевич за обедом также завешивается огромной белой салфеткой, «походя в этом виде на тех героев, которых рисуют цырюльники на своих вывесках» (1, 196). Он громко высасывает мозг из бараньей кости, гости стучат ножами и вилками, заглушая общий разговор.

Иначе выглядит обед в доме Данилы («Страшная месть»), где все домашние рассаживаются на полу: «против покута пан отец, по левую руку

пан Данило, по правую руку пани Катерина и десять наивернейших молодцов в синих и желтых жупанах» (1, 150). Катерина вынимает горшок с галушками, прислужница обтирает деревянную посуду. В «Вие» ужинают не в помещении, а на «на вольном воздухе». Появляется баба в красном очипке, опять же с горшком галушек. «Каждый вынул из кармана своего деревянную ложку, иные, за неимением деревянную спичку» (2, 168). Время от времени баба подливает свежих галушек. Похоже выглядит ужин в вводном рассказе «Майской ночи»: вся семья ест длинными деревянными спичками, теща подсыпает галушки.

С тонкой иронией Гоголь говорит о «манерах» чумаков: «калачи все были тертые, мыкали не мало, знали уже, как едят в свете; пожалуй, и за панский стол, хоть сейчас, готовы сесть» (1, 207). «Манеры» их довольно своеобразны — чумаки чистят дыни, протыкают их пальцами, пьют из них «кисель» и только потом режут на кусочки. Проследившая последовательность их жестов, писатель замедляет действие: «Уже в этой сцене такая обстоятельность, такое заботливое фиксирование каждой детали операции, как будто совершается действие исключительной важности» (Манн 2007а, 121). Для Гоголя это именно так, он постоянно привлекает внимание к незначительным деталям, заслоняющим главное — встреча с чумаками приближает деда к «заколдованному месту». Значение этих деталей активизируется. «Так, движение, которым человек во время еды направляет ложку в рот, настолько привычно, что как бы перестает существовать, делается прозрачным и незаметным. Но гоголевский герой может промахнуться и не попасть в собственный рот; незаметное и обычное — то, что человек кладет еду себе в рот, а не мимо, — становится событием и даже, более того, почти чудом» (Лотман 2008, 631).

Процесс насыщения гоголевские персонажи сопровождают разговорами о приготовлении пищи, например, о солении яблок. Старуха Рудого Панька объясняет последовательность необходимых действий, один из гостей ей возражает, доказывая, что яблоки предварительно нужно пересыпать канупером (ромашкой), что вызывает резкое возражение собравшихся: «... слышали ли вы когда-нибудь, чтобы яблоки пересыпали канупером? Правда, кладут смородинный лист, нечуй-ветер, трилистник; но чтобы клали канупер...» (1, 92). Так беседа нарушается из-за некомпетентности гостя. Василиса Кашпоровна с матерью Григория Григорьевича беседуют о том, как правильно солить огурцы и сушить груши. Занимает гостей Григория Григорьевича вопрос о еще не попавших на обеденный стол индейках и утках. Иван Иванович повествует о том, сколь хороши его индейки: «Верите ли, государь мой, что даже противно смотреть, когда ходят они у меня по двору, так жирны!...» (1, 196). Он же рассуждает об огурцах и картофеле, арбузах и дынях.

Гоголь отмечает подлинных мастеров кулинарного искусства. Мать

Григория Григорьевича — мастерица солить огурцы и готовить пастилу. Она настолько поглощена идеей приготовления пищи, что, кажется, готова спросить Ивана Федоровича, которого только что увидела: «сколько вы на зиму засаливаете огурцов?» (1, 195). Старуха Рудого Панька отличается умением печь пироги и кныши. Анна Ивановна («Две главы из малороссийской повести “Страшный кабан”») прекрасно печет хлебы «и особенного рода крендели на меду и на яйцах, которых один запах производил непостижимое волнение в педагоге, страстно привязанном ко всему, что питает душевную и телесную природу человека» (1, 256). Григорий Григорьевич подробно сообщает о поварихе Явдохе, которая иногда любит «куликнуть» и потому пересушивает кушанья. Иван Осипович привязывается к кухмистеру, видимо, чувствуя высокое уважение к его искусству. Тот же ведет себя, как интермедиальный повар: подливает уксус в сметанную кашу, с важным видом пытается насадить на вертел свою шапку.

Голод. Не только поглощение пищи, а умение ею наслаждаться, не тривиальное обжорство, а кулинарные пристрастия создают особое состояние гоголевских персонажей — чувственную привязанность к еде. Не они, кажется, поглощают еду, а она их: «Ни слова постороннего, ни движения лишнего: весь переселялся он, казалось, в свою тарелку» (1, 254). Изобильная еда, старательно приготовленная и поглощаемая по правилам этикета, не известна персонажам «Вия», как, например, Хоме Бруту, который «видит все через тело, соматизируя свои экзистенциальные проблемы: он ощущает “одиночество ... в желудке” и приходит в “совершенное уныние”, когда ему нечего есть» (Соливетти 2003, 130–131). Как пишет Ю. В. Манн, так «Создается замечательный эффект, когда физическое ощущение голода передается с помощью общественно-психологического переживания» (Манн 2007а, 121).

Бурсаки вечно испытывают чувство голода, поэтому прежде всего они стремятся насытиться, поедая все, что им удастся найти или украсть. Ученики младших классов всегда голодны и носят в карманах недоеденные пироги, булки, вареники, тыквенные семечки. Старшие не берут с собой никакой еды, но съедают все что попадется. Шатаясь по рынку, они пробуют съестное целыми горстями. «Весь этот ученый народ <...> был чрезвычайно беден на средства к прокормлению и притом необыкновенно прожорлив; так что сосчитать, сколько каждый из них уписывал за вечерю галушек, было бы совершенно невозможное дело» (2, 149). Бурсаки опустошают чужие огороды, после чего на их столе появляется тыквенная каша, арбузы и дыни. На «вакансиях» им подают куски сала, хлеб, вареных гусей и даже связанных кур.

Хома «... всегда имел обыкновение упрятать на ночь полпудовую краюху хлеба и фунта четыре сала» (2, 152). Очутившись в хате у старухи, он

тут же жалуется на голод, надеясь хоть что-нибудь получить: «С самого утра вот хоть бы щепка была во рту» (2, 153). Ему удается украсть сушеного карася у богослова Халявы, съедает он его немедленно. Вернувшись в Киев, он шарит по углам в поисках куска сала или хотя бы старого кныша. Только иногда Хоме удается поесть как следует. Вечером, перемигнувшись на рынке с молодой вдовой, он поглощает у нее в гостях пшеничные вареники, курицу, «...и словом перечесть нельзя, что у него было за столом» (2, 157). За обедом в усадьбе сотника он «почти один» съел довольно старого поросенка. Чувство голода, кажется, не оставляет его ни на минуту: «Голод, который в это время начал чувствовать философ, заставил его на несколько минут позабыть вовсе об умершей» (2, 167). Дворян, испытывая «волчий» голод, быстро и молча поглощает пищу.

Если еда знаменует мир полный довольства, мир изобилия, она представляется в «больших объемах», например, жареный баран или поросенок. Если ощущается ее недостаток, как у бурсаков, речь идет о недоеденных кусках, залежавшихся кнышах, которые уничтожаются с невероятной скоростью. Как только появляется возможность наесться досыта, бурсаки едят невероятно много. Еда доставляет им чувство сытости, но никак не тонкое удовольствие, к которому призывает знаток и ценитель украинской кухни Рудый Панько. Голодному обжорству и эстетскому любованию роскошно убранном столом противопоставлен аскетизм воина («Гетьман»). Козаки не должны даром тратить порох, чтобы добыть себе «дрохв» и гусей, «... да что за мясоед такой козаку? Сухари да вода — то козацкая еда» (1, 307). Итак, еда означает довольство и изобилие, а также противоположные им бедность и чувство голода. Через код еды проводится тема воздержания от пищи.

Питье. «Еда — существенное дело, поглощение еды — похвальная человеческая способность. Чем съедено больше, тем лучше. Обратим внимание на этот пиршественный максимализм, отвергающий всякий изнеженный эстетизм и не желающий размениваться на мелочи <...>. Еще более похвальна и способность к питью — вновь обильному, во всю ширь природы» (Манн 2007а, 118–119). Гоголевские персонажи не только «истребляют по четыре фунта сала», они же «выпивают <...> по ведру горилки» (Белый 1996, 185).

Праздничные трапезы в ранних повестях всегда сопровождаются обильными возлияниями. «Водку чаще всего пьют на общих ритуальных трапезах, на праздничных ужинах и обедах, при угощении гостей или ритуальных посетителей» (Толстой 1995 г, 393). Гоголевские персонажи пьют самые разные напитки, это горелка, «третьепробная» водка, «водка на фруктах», «трохимовская сивушка», «золототысячничковая», варенуха с изюмом и сливами, «перегонная на шафран водка», настойка на шафране, сливян-

ка, сладкие наливки, лекарственная настойка на «буквице», мед, «гречкое вино», пенник, «грушовый» квас с терновыми ягодами.

В канун Рождества Чуб мечтает о доброй попойке, его занимает варенуха, он уже «мысленно» ее видит, размышляя о том, что у дьяка, «... кроме кутьи, будет варенуха, перегонная на шафран водка и много всякого съестного» (1, 98). Все гости Солохи перед тем, как она успевает их спрятать, пьют по чарке водки. В повести «Гетьман» персонажи так радуются празднику Пасхи: «На всех лицах просияла радость: у одних при мыслях о Пасхе, у девушек при целованьи с козаками, <у тех> при попойке» (1, 266). Ключница ради праздника награждает себя «порядочной» кружкой водки. Козаки напиваются так, что у них заплетается язык: «Даже самый образ выражения был не тот; множество слов вмещивалось таких, которых странно и смешно было <...> слышать» (1, 281).

Гоголевские персонажи празднуют и другие события, стараясь соблюдать правила, предписанные народной культурой. Грицько с Черевиком в «ярмарочной ресторации», где стоит целая «флотилия» «сулей, бутылей, флажек всех родов и возрастов», так отмечают будущее бракосочетание молодого козака с Параской, т.е. сватовство: «... а ну-ка, новобранный зять, давай могогарычу!» (1, 17). Черевик восхищается способностью Грицько даже не поморщившись «важно выдуть» полкварти сивухи, о чем он радостно рассказывает жене и куму. Этот эпизод построен на народном обычае, который здесь явно трансформирован — изменено место, в котором происходит сватовство, но сохранено главное: «При удачном сватовстве водкой скрепляли достигнутое соглашение сторон невесты и жениха, подобно тому, как это делается при торговой сделке» (Толстой 1995 г, 393). «Могогорыч» во время сватовства пили не раз. Особо предавались пьянству на свадьбах, что показано в «Вечере накануне Ивана Купала», где «Шум, хот, ералашь поднялась, как на ярмарке» (1, 47). То же в «Страшной мести»: гостям подносят варенуху с изюмом и сливами, затем на двор выкатывают бочку меда и немало ведер «гречкого» вина. Приведем одно сравнение из «Пропавшей грамоты», подтверждающее ритуальный характер пьянства на свадьбах: «Попойка завелась, как на свадьбе перед постом великим» (1, 82). Именно в связи со свадьбой говорится, что козаки «В старину любили хорошенько поесть, еще лучше любили попить, а еще лучше любили повеселиться» (1, 140).

Существовало и множество иных причин для возлияний, которые обставлялись особым образом, что явствует из описания двора сотника в «Вие», где на чердаке сарая находились барабан и медные трубы, у ворот стояли две пушки. «Всё показывало, что хозяин дома любил повеселиться и двор часто оглашали пиршественные крики» (2, 162). То, что пьянство — постоянная и положительная черта козака, отмечено в краткой характеристике «народа венгерского», который «рубится» и пьет не хуже козаков. Эта спо-

способность объявляется доброй козацкой привычкой: «Эх, козаки! Что за лихой народ! всё готов товарищу, а хмельное высушит сам» (1, 150).

Теперь обратим внимание на «повседневное», бытовое пьянство. Пьяных персонажей в повестях довольно много. Они с трудом передвигают ноги, как «продавица» бубликов, валяются на дороге, как москаль. Винокур в «Майской ночи» боится, что голова на Покров начнет выписывать ногами «немецкие кренделя». Худошавый кум в «Ночи перед Рождеством» настолько часто заходит к шинкарке, что она уже не верит ему в долг; старухи выпивают на своих веселых сходках. Риторы и философы в «Вие» охотно пьют горелку. Вновь размышляя о побеге, Хома, замечая множество фруктовых деревьев, делает замечательный вывод: «Фруктов же можно засушить и продать в город множество, или еще лучше, выкурить из них водку; потому что водка из фруктов ни с каким пенником не сравнится» (2, 163). После второго посещения церкви Хома пьет кварту горелки, перед третьим вместе с Дорошем они осушают «немного не полведра». Товарищи его поминают, выпивая по три кружки. Будучи на военной службе, Иван Федорович Шпонька пил только по рюмке водки перед обедом и ужином, другие же офицеры предпочитали «выморозки». Обычай пить перед обедом соблюдается и в доме Григория Григорьевича. Его мать, нарушая правила этикета, только, увидев Ивана Федоровича, задает вопрос: «Вы водку пили?» Григорий Григорьевич возмущен: «Вы потчевайте только, а пили мы или нет, это наше дело» (1, 195). Он сам так угощает Ивана Федоровича: «... прошу покорно лекарственной! <...> и слушать не хочу! и с места не сойду, покамест не выкушаете...» (1, 187).

Гоголь часто фиксирует количество выпитого – кварта, полведра, треть ведра, чарка. Указывает на состояние пьющих, например, в «Сорочинской ярмарке» «баклажка», катающаяся по столу, делает гостей «еще веселее прежнего» (1, 24). В «Пропавшей грамоте», напившись, дед с запорожцем бьют горшки и швыряют деньги в народ. В «Майской ночи» пьяный Каленик не может найти дорогу домой. В «Вие» Дорош после посещения погребка становится веселым и говорит безумолку. Козаки, нагулявшись в корчме, по малороссийскому обычаю, начинают целоваться и плакать. Когда Хома вспоминает о побеге, было ясно, что «...вряд ли бы этот побег мог совершиться, потому что когда философ вздумал подняться из-за стола, то ноги его сделались как будто деревянными, и дверей в комнате начало представляться ему такое множество, что вряд ли бы он отыскал настоящую» (2, 161). В «Страшной мести», «Пропавшей грамоте», в повести «Гетьман» козаки, напившись, ложатся спать там, «где пошатнулась с хмеля козацкая голова» (1, 142).

Не все персонажи столь охотно прикладываются к чарке. Петро пытается напиться с горя, но водка щиплет ему язык, как крапива, и он отбрасывает кухоль. Уже впад в безумие, он вспоминает, что «жжет его вод-

ка; противна ему водка» (1, 47). Другие даже сокрушаются по поводу своего пристрастия. В «Двух главах из малороссийской повести...» кухмистер сокрушается по поводу своего пьянства: «Что я сделал до сих пор такого, за что бы сказал мне спасибо добрый человек? Всё гулял, да гулял. <...> Напьюсь, как собака, да и протрезвишься тоже, как собака» (1, 262). Полковник в повести «Гетьман» ведет речь о воздержании. Он возмущается, увидев козака, который слишком часто кланяется в седле, и готов выстрелить в него, но пожалел — не козака, а порох.

В повестях пока слабо развит мотив богатырского козацкого пьянства, но он присутствует в народных картинках, о которых Гоголь не забывает упомянуть. Д. В. Сарабьянов обратил внимание на то, что «...иногда Гоголь перечисляет портреты и картины, висящие на стенах и характеризующие типичный для данного владельца и его сословия интерьер» (Сарабьянов 1973, 92). В повести «Гетьман» сказано: «Над дверьми висела <...> небольшая картина, масляными красками, изображающая беззаботного запорожца с бочонком водки, с надписью: “Козак, душа правдивая, сорочки не мае”, которую и доньне можно иногда встретить в Малороссии» (1, 280). В «Вие» погреб на хуторе сотника украшает картинка, на которой «нарисован был сидящий на бочке козак, державший над головой кружку с надписью: Всё выпью» (2, 162). Рядом красуется другая со следующей подписью: «Вино козацкая потеха» (Там же). Вот, кстати, как хвалится вертепный запорожец: «Я козак, горилку пью, люльку я вживаю» (цит. по: Маркевич, 1991, 90). С этими картинками в пространство повестей вступает изобразительный примитив, в котором слово обычно сочетается с изображением. Этот синтез найдет продолжение, например, в творчестве Верещагина, где слово перемещается в раму (Тарасов 2007. 277, 280–282)

Гастрономические пристрастия и запреты «чужих»

Код еды служит различению «своего» и «чужого», так как у «чужих» свои обычаи и свои гастрономические запреты и пристрастия, по которым можно определить их «натуру». Так работает код еды в «Страшной местности», где Данило выступает носителем привычной нормы, а колдун демонстрирует отклоняющееся поведение. Его «чужестъ» раскрывается за обедом, когда подают галушки и жареного кабана с капустой и сливами. Между колдуном и Данилой происходит беседа на гастрономическую тему, из которой Данило делает самые серьезные выводы. То, что колдун не ест обычную козацкую пищу, заставляет его предположить, что тесть исповедует другую веру. Когда колдун заявляет, что он не будет есть галушки, так как в них нет никакого вкуса, Данило про себя думает, что тестю по вкусу «жидовская лапша», а вслух говорит, что галушки — это самое настоящее христианское кушанье: «Все святые люди и угодники Божии еда-

ли галушки» (1, 151). Отказ есть свинину вызывает замечание Данилы на тему запрета, существующего среди мусульман и иудеев: «одни турки и жида не едят свинины» (Там же). Колдун ест только «одну лемишку с молоком», блюдо из поджаренной гречневой или ситной муки (Маркевич 1991, 160).

В «Вие» Гоголь отмечает, как корчмарь соблюдает правила «своей» веры — «Жид принес под полою несколько колбас из свинины и, положивши на стол, тотчас отворотился от этого запрещенного талмудом плода» (2, 160). В повести «Гетьман» есть оскорбительное прозвище евреев, в котором закрепилось представление о культурных запретах «чужого»: «Ты чего хочешь, свиное ухо?» (1, 267). Встречается оно и в повести «Тарас Бульба». Существует легенда о том, что однажды Иисус Христос превратил в свинью еврейку, которую соплеменники спрятали под корытом, «чтобы испытать всеведение Христа» (Белова 2005, 44). Поэтому свинья стала именоваться «жидовской теткой». В повести «Гетьман» главного героя, Острицу, в детстве полонили татары, но он сумел убежать из плена: «Не годится жить меж ними христианину, пить кобылье молоко, есть конину» (1, 283). Так выписывается еще один ряд гастрономических запретов и предпочтений. В повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» Григорию Григорьевичу в русской корчме подают щи, правда, с тараканами.

Совершенно по-особому ест Пацюк. Галушки и вареники, которые он поглощает, не отличаются от обычной еды, но сам процесс ее поглощения указывает на его связь с нечистой силой. Сначала он хлебает жижу из миски, стоящей на небольшой кадушке, и зубами хватает галушки. Затем кадушка исчезает вместе с галушками, и на полу появляются деревянные миски с варениками. Они «выплескиваются» из миски, «шлепаются» в сметану, переворачиваются, подсакивают вверх и попадают Пацюку в рот. Он не предпринимает никаких усилий для поедания пищи, она сама проявляет невероятную активность.

Отметим, что демонологические персонажи только однажды поглощают пищу, притом в принадлежащем им локусе: «Вот-вот возле самых ушей, и слышно даже, как чья-то морда жует и шелкает зубами на весь стол» (1, 87). Этот пример еще раз демонстрирует отторжение лица от тела — жует не черт или ведьма, а морда. Антиподы человека отмечены зато тягой к пьянству. В «Сорочинской ярмарке» когда черта выгнали из пекла за какое-то доброе дело, с горя он начал пить: «... и стал чорт такой гуляка, какого не сыщешь между парубками. С утра до вечера то и дело, что сидит в шинке!..» (1, 24). Также Басаврюк гуляет и пьянствует.

Некоторые «чужие» также пьют много, как ляхи в «Страшной мести» и с ними ксендз, не похожий на христианского попа, он «Пьет и гуляет <...> и говорит нечестивым языком своим странные речи» (1, 161). У польского пана дом «ходенем» ходит «от вина и песен». Водкой он потчует

православного священника. В общем, «поганные католики <...> падки до водки» (1, 150). Для «начальствовавшего отрядом» в повести «Гетьман» величайшее наслаждение — табак и водка; «... рай там, где все дребезжит и валится от пьяной руки» (1, 290). Москаль не раз именуется пьяным. Другие «чужие», напротив, не пьют, как евреи и турки. Колдун не пьет ни мед, ни водку, ему мила какая-то черная вода. Отказ от горелки подчеркивает его отторженность от козацкого мира, он не желает пить за козацкую волю. Данило знает, что «одни только турки не пьют», и поэтому называет его «турецким игуменом».

«Всеобщий процесс житейского насыщения» чрезвычайно разнообразно представлен в ранних гоголевских повестях. Он предельно выявляет телесность персонажей, четко делит их на бедных и богатых, голодных и сытых, отделяет от «чужих» и в целом характеризует идиллическую жизнь Диканьки, этого «сокращенного Эдема», где четко дифференцируется еда праздничная, ритуальная и повседневная. Собственно еда, как и напитки, питающие «телесную и душевную природу человека», как бы ускользают из поля зрения писателя, ее непосредственное изображение подавляется стихией номинации, создающей впечатление избыточности. Подробно описывая процесс поедания пищи, Гоголь занят человеком с его жестами, мимикой и абсурдными речами и предпочитает называть и перечислять разные блюда и напитки.

Код еды распространяется за счет введения элементов этикета, особенностей поведения за столом. В какой-то степени он работает на «местный колорит» и пока не заслоняет собой человека и его жизнь, что произойдет позднее. В дальнейшем он подменит собой тему жизни, как в «Старосветских помещиках»: «Из жизненных дел ... остается одна еда. Еда, выделенная из всей жизни, либо преобладающая над всей жизнью, есть машинное дело, забавно пародирующее живое <...>. Возможна механизация самого хода еды — это будет зло (и нетрудно). Нет, не разъять еду на части, а свести к ней жизнь, механизировать не самое еду, а жизнь через еду — это трудно и достойно гениальности. <...> еда неистребима; но когда все прочее отходит, остается она одна, и это столь же нравственно, сколь и презренно, и сакрально: то есть трогательно» (Пумпянский 2000, 315).

* * *

•

Итак, в повестях человек и демонологические персонажи представлены в реальных измерениях. Они конкретизируются, насыщая текст приметами повседневности, которые оказываются свойственны и антиподам человека, принимающим его облик. Образ человека не складывается в единое целое. С. Г. Бочаров замечательным образом сравнивает его с красной свиткой, обрывки которой разбросаны по всей ярмарке. Гоголь то показы-

вает его в движении, то останавливается на изъянах его тела, то переключается на код еды, тщательно прослеживая, как он поглощает пищу, то на код одежды, не индивидуализируя манеру одеваться и создавая коллективный образ жителей Диканьки. Писатель нашел новый подход к изображению человека, в котором доминирует принцип разъятия целого на части, чему способствуют коды еды и одежды. В. Н. Топоров усмотрел в этом сдвиг, утрату чувства границы, деформирующую «человечески-духовное» (Топоров 1995, 39). Внешность демонологических персонажей неопределенна по определению, но их способность походить на человека, в том числе в пристрастии к питью или в выборе одежды, которая, правда, их с ним и расподобляет, в повестях прописана так же тщательно, как и их мифологические приметы. Именно через внешний вид антиподов человека писатель характеризует их, также он тщательно фиксирует место и время их появления.

ГЛАВА V

ПРОСТРАНСТВО

Пространство, в котором обитают гоголевские персонажи, неоднородно — это пространство культурное, в котором выделяются такие его виды, как географическое и бытовое, ему противостоит пространство природное. Все они способны превращаться в пространство мифологическое или хотя бы получать знаки мифологического. Географическое и природное пространства принадлежат к открытому типу, бытовое — к закрытому. Для всех видов пространства Гоголь отмечает границы, следуя народным мифологическим представлениям, по которым пространство делится на «свое» и «чужое». Оно «... мыслится как совокупность концентрических кругов, при этом в самом центре находится человек и его ближайшее окружение (например: человек — дом — двор — село — поле — лес). Степень «чужести» возрастает по мере удаления от центра, «свое» (культурное) пространство через ряд границ (забор, околица, река и т.п.) переходит в «чужое» (природное), которое в свою очередь граничит или отождествляется с потусторонним миром» (Белова 2009а, 581). Именно таким образом выстроено пространство гоголевских повестей, что мы стараемся показать, учитывая позицию наблюдателя.

Человек — наблюдатель пространства

А. П. Чудаков в своей работе «Поэтика Чехова» предположил, что в пространственной организации повествования участвует рассказчик, подчеркнув, что «Речь идет <...> не о словесной, а об «оптической» позиции повествователя, его точке зрения» (Чудаков 1971, 33). Эта «оптическая» позиция повествователя представлена и в гоголевских повестях. Автор пронизательно наблюдает пространство и предлагает читателю следить за перемещением его взгляда, как, например, в описании украинской ночи («Майская ночь»). Чаше он вводит фигуру наблюдателя, как в «Вие»: «... через несколько времени они увидели <...> небольшой хуторок <...>. Взглянувши в сквозные дощатые ворота, бурсаки увидели поверхность двора уставленную чумацкими возами» (2, 152). На глазах у Левко меняется ночной пейзаж, а старый дом превращается в новый; Данило, подглядывая за колдуном, наблюдает за трансформациями его жилища. Наблюдатель разглядывает пространство, перемещаясь в нем, всматривается в него, и оно организуется под его взглядами, направленность которых меняется.

Также образ пространства зависит от скорости его перемещения. Когда старуха начала бешеную скачку, Хома ничего не мог разглядеть: «Долины были гладки, но все от быстроты мелькало неясно и сбивчиво в его глазах» (2, 156). Поэтому А. Белый утверждал, что «ландшафт Гоголя движется, меняя свои очертания. <...> он — движением видоизменен, в нем нет иных равновесий» (Белый 1996, 141, 144).

Наблюдателю принадлежит право эмоционально воспринимать пространство и оценивать его. Вакула, проезжая по улицам Петербурга, с изумлением рассматривает дома и прохожих. Дед в «Заколдованном месте» с ужасом видит под ногами «кручу без дна», в «Пропавшей грамоте» он пугается страшной крутизны. По А. Белому, именно эмоциональное восприятие пространства определяет его изменения: «...у Гоголя измененный рельеф постоянно сопутствует потрясению; равнина стала под углом к себе, когда “дед ... задал бегуна”; и в таком же положении оказалось ровное место, по которому проехал Хома Брут — к усадьбе сотника — на другой день» (Белый 1996, 141).

Персонажи не только сами охватывают взглядом пространство, но и другим предлагают его обозреть: Галя просит Левко взглянуть на небо и рассыпанные на нем звезды. Он указывает ей на высокий берег, с которого бросилась в воду панночка. В «Сорочинской ярмарке» один торговец предлагает другому взглянуть на старый, развалившийся сарай. «Наблюдатель всегда занимает некое определенное место в пространстве. Пространственная “закрепленность” является одним из условий перцепции и связана с наблюдателем и объектом восприятия» (Фролова 2007, 144). Если конкретный наблюдатель отсутствует, то его заменяет обобщенный образ «глаза»: «Глаз не смеет оглянуть их (высоковерхие горы. — Л. С.)» (1, 168). Однажды Гоголь выбрал в наблюдатели «любопытные ветви»: они заглядывают во двор, «как будто низкая буколическая жизнь его могла давить им, величественным, занимательное зрелище» (1, 303).

Очевидно, что взгляды наблюдателя пересекаются с взглядом автора: «Чья точка зрения в этой столь обещающей будущие артистические прозрения поразительной деформации образа мира, в чьих взглядах, в чьих глазах он возник? Наверное, во встретившихся и совместившихся взглядах всех участников события, включая и завершающую энергию авторского участия» (Бочаров 2007а, 159–160). Так происходит в «Сорочинской ярмарке», где «Глазам наших путешественников начал уже открываться Псёл» (1, 12). Указав на наблюдателей, писатель представляет «роскошь вида», которую вряд ли путешественники могли воспринять столь же поэтически, как повествователь, заметивший «огненные, одетые холодом искры», «зеленые кудри дерев» и сравнивший реку со своенравной красавицей. Так «энергия авторского участия» проявляется в характеристике природного пространства. Иногда повествователь может подменять наблю-

дателя, как героя повести «Гетьман», которого дорога, усталость и голод привели в такое состояние, что он упал на ковер в «совершенной бесчувственности». Поэтому повествователь вынужден заняться описанием светлицы. «У Гоголя нет пространств не опозитизированных, не окрашенных эмоцией; пространственность их передается посредством образов, проходящих через поле наблюдателя (“пристрастного и вовлеченного”); они аффективны, но не субъективны. Нейтрального наблюдателя нет» (Подорога 2006, 132).

Персонажи воспринимают пространство, рассматривая его в горизонтальном и вертикальном направлениях (о дистанционных параметрах пространства см.: Березович 2007, 37–40). Оно расстилается перед ними или за ними, его локусы могут располагаться сбоку — так дед видит лес в «Заколдованном месте»; на значительном или малом расстоянии (далеко — близко): дед замечает свечку, расположенную вдали, ему кажется, что «и версты нет до баштана». Гоголь довольно редко точно определяет дальность пространства, но в «Вие» сказано, что луга и селения, которые обозревает Хома, тянутся верст на двадцать, что хутор сотника располагается в пятидесяти верстах от Киева. Эти цифры не безотносительны к мифологическому, удаленность хутора сотника не случайна. Она свойственна опасному пространству и является его важным семантическим признаком. Также в повести «Гетьман» сосна стоит одиноко, «может быть, по сту верст во все стороны, взор не отыскивал» ей подобных (1, 300).

Примечательно, что однажды пространство измеряется выстрелами: «на расстоянии 25 или 50 ружейных выстрелов» путник должен «выспрашивать пути» у встречающихся ему местных жителей (1, 296). Разглядывая пространство, персонажи оценивают, на каком расстоянии от них находится некая его точка и даже приходят в замешательство по этому поводу. На вопрос Лапчинского о том, как добраться до Ромодановского шляха, полковник Глечик отвечает, что вроде бы близко, а с другой стороны далеко: «... так, может, выберется и короткий путь; только, знаете, теперь время осеннее... то станется, что и далеко...» (1, 298). Колеблется и Чуб в «Ночи перед Рождеством» в оценке далекого — близкого, «своего» — «чужого»: «...немного пройдя, увидел <...> свою хату» (1, 108), но затем ему кажется, что это хата хромого Левченко. По словам Е. Л. Березович, «...пара “близь — даль” может подменяться парой “свое-чужое”» (Березович 2007, 43).

Не только по горизонтали движется взгляд человека, он бывает направлен снизу вверх или сверху вниз. Противопоставление верха и низа в повестях реализуется в таких выражениях, как: «от неба до самой земли», «дуб <...> не достанет до неба», «полетят стремглав и кучами попадают в пекло», «под всем веселящимся, живущим миром». Хома разглядывает гору, высящуюся над двором сотника, дед смотрит себе под ноги, а затем

поднимает голову, чтобы увидеть свесившуюся над ним гору. Вакула, летя верхом на черте и чуть не зацепив шапкой месяц, направляет взгляд сверху вниз, но он находится на такой высоте, «что ничего уже не мог видеть внизу» (1,127). Такой направленностью взгляда персонажа А. Белый объясняет странности рельефа пространства; они — «результат усилий разгляда предметов не прямо, а — сверху вниз» (Белый 1996, 141). Таким образом, взгляд человека создает «... сдвиг в <...> гоголевском пространстве, приведенном в состояние ускоренного движения, космическая картина, схваченная из подвижной точки созерцателя, находящегося в полете» (Бочаров 2007а, 160).

П. Гуревич полагает, что пространственные образы, искажающиеся под взглядом человека, «... создают статичный, недвижимый мир в окружающей динамике, изменении и развитии сюжетного действия <...>. Они являются средством привлечения читательского внимания к наиболее важным (знаковым) частям текста» (Гуревич 2003, 90). Знаковая часть текста — это и особый вид пространства, порождаемый специфическим видением персонажей — они наблюдают за отражением пространственных объектов в воде или в зеркале под особым углом зрения. Так возникает опрокинутое, перевернутое пространство, варианты которого А. Белый назвал перспективными упражнениями Гоголя. Эти упражнения имеют глубокий смысл, так как перевернутость — это знак превращения, преобразования, перехода из одного мира в другой, из одного состояния в другое (Ефимова 1997, 61). Вводя в повести этот тип пространства, писатель таким образом усиливает тему двоимирия.

А. Белый не случайно сравнил гоголевский сюжет с отражением: «Впечатление, которое получаешь при пристальном изучении сюжета: точно сидишь у зеркала воды» (Белый 1996, 55). Таким образом, он передал соотношение фабулы с сюжетом, указав на его «непередаваемую» четкость, мгновенно расплывающуюся под наплывом деталей. «Вне деталей изобразительности, обычно относимых к “форме”, не поймешь ядро сюжета Гоголя» (Там же, 57).

Ближнее окружение человека

Жизнь гоголевских персонажей протекает в селе, на хуторе, во дворе, внутри дома, куда могут проникать персонажи демонологические, как черт в «Ночи перед Рождеством». Эти локусы, как бы вставленные один в другой, образуют «свое», «очеловеченное» пространство, которое достаточно подробно описано в повестях.

Существуя в нем, персонажи находятся в домах, как в «Сорочинской ярмарке», где ведутся знаменательные беседы персонажей, состоится свидание Хиври с попovichем. В остальном, действие происходит на ярмарке или на улицах, заканчивается оно около дома, т.е. во внутреннем простран-

стве. В «Майской ночи» Левко и Галя встречаются у дома, внутри — ведут беседы голова и винокур. Сельские улицы, старый дом и пруд около него противопоставлены им как более открытое пространство. В других повестях ближнее окружение противопоставляется дальнему — в «Ночи перед Рождеством» это пространство географическое, в остальных — природное.

В «Вие» лишь два эпизода происходят в доме сотника, остальные — во дворе, около кухни, а также в открытом пространстве. Ключевые события «Вечера накануне Ивана Купала» вынесены в открытое природное пространство, Петро лишь дважды переступает порог дома отца Пидорки. Разрешение сюжета происходит в его собственном доме, исчезающем с лица земли со смертью хозяина. Также равномерно распределены локусы ближнего и дальнего пространства в «Пропавшей грамоте» — в поле, в лесу случается страшное, в результате чего дед попадает в нижний мир, после чего возвращается домой. В «Заколдованном месте» дом — это безопасное место, куда дед приходит на ночлег и вновь выходит в открытое природное пространство на поиски клада, после чего окончательно остается дома. Многие эпизоды «Страшной мести» происходят в светлице Данилы, антитезу которой составляет замок колдуна; с хутора Данилы действие переносится в дом есаула Горобца. В этой повести ближнее и дальнее пространство — географическое и природное — уравновешены. Наиболее тесно связаны с жилищем персонажи повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка», хотя и природное пространство в ней занимает значительное место.

Кратко представив соотношение разных видов пространства в отдельных повестях, перед тем как непосредственно перейти к ближнему окружению человека, скажем, что в его описаниях Гоголь стремится почти что к этнографической точности, представляет жилища и окружающее их ближнее пространство как материальные объекты, будто настаивая на их конкретности. Велика ли хата полковника Глечика, сколько строений на хуторе сотника безотносительно к развитию сюжета, как и то, как убрана светлица пана Данилы. Но частые замечания о внешнем виде светлицы, дома, двора, хутора создают «объем» пространства, элементы которого, особо отмеченные в народной культуре, писатель не оставляет без внимания. Очевидно, что мифопоэтическое в повестях перефразирует этнографическое, оно подчиняется ему. Ср. аналогичные наблюдения Т. В. Цивьян над творчеством И. Андрича: «Хотя произведения Андрича почти всегда имеют реальное место и/или дату, меньше всего они вписываются в литературу “этнографического направления”» (Цивьян 2008, I, 287).

Довольно редко в повестях идет речь о селах, их образ не собирается в единое целое. Например, в первой фразе «Майской ночи» Гоголь замечает, что звонкая песня льется по сельским улицам. набросок картины села

вплетен в лирическое отступление, посвященное украинской ночи: «Как очарованное, дремлет на возвышении село. Еще белее, еще лучше блестят при месяце толпы хат; еще ослепительнее вырезаются из мрака их низкие стены» (1, 58). В «Вие» писатель отказывается от цветового решения и ограничивается замечанием о том, что селение, принадлежащее сотнику, большое. В «Двух главах из малороссийской повести...» имеется косвенное описание села Мандрык, из которого читатель узнает о том, что в селе есть шинок, винокурня, мельница, что вездесущие кумушки постоянно толкутся на сельских улицах.

В других повестях ведется речь о хуторах, а не о селах, как в повести «Гетьман», где перед взором героя предстают «разбросанные» хаты. Он проходит пешком через плотину и оказывается около той хаты, где живет его возлюбленная, затем направляется в сторону своего хутора. Аналогичную движущуюся точку зрения избирает Гоголь в повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка». Главный герой наконец приезжает на свой хутор: тут же «выглянула, махая крыльями, ветряная мельница», показались вербы, через которые «живо и ярко <...> блестел пруд и дышал свежестью» (1, 189). В «Вечере накануне Ивана Купала», время действия которого отнесено на сто лет назад, хутор представляет собой жалкое зрелище: «Избенок десять, не обмазанных, не укрытых, торчало то сям, то там, посреди поля. Ни плетня, ни сарая порядочного, где бы поставить скотину или воз» (1, 38). Отметим отсутствие границ («ни плетня») на этом хуторе и его необжитость.

Гораздо более подробно Гоголь рисует двор: «...если дом является относительно замкнутой, личностно-семейной сферой, то двор — область, открытая вовне, выводящая мир семьи в “большой мир” <...>, и этот статус задается самим расположением двора в пространстве» (Березович 2007, 46–47). В этом «ближнем» пространстве внешнее не столько противопоставлено внутреннему, сколько смыкается с ним, т.е. противопоставление это оказывается ложным (Цивьян 2008, I, 288). Пространство это писатель предоставляет обозреть персонажам, как, например, Хоме двор сотника, который не сумел разглядеть его в темноте.

Обратим внимание на то, что двор представляется «в плане», геометрически (квадрат, треугольник); учитывается расположение строений и их ориентация относительно центра. Писатель как бы вычерчивает план двора, указывая, как расположены амбары во дворе сотника — в два ряда. «За амбарами, к самым воротам, стояли треугольниками два погреба, один напротив другого. Треугольная стена каждого из них была снабжена низенькою дверью и размалевана разными изображениями» (2, 162). В повести «Гетьман» «Двор Харькя представлял собою большой на покатоности к пруду квадрат» (1, 259).

Господский дом обычно образует центр внутреннего пространства, что

отмечается, ср. «Посреди хутора, над прудом, находилась, вся закрытая вишневыми и сливными деревьями, светлица» (1, 274); дом сотника стоит напротив ворот, «посредине» других строений («Вий»). В «Двух главах из малороссийской повести “Страшный кабан” во владениях Анны Ивановны в расположении хозяйственных построек симметрия отсутствует — они обступили господский двор «в неровный кружок». Писатель и в дальнейшем обращает внимание на асимметричность расположения строений, как и на нарушения симметрии в их архитектонике. Так, фронтоны одного дома в «Мертвых душах» «не пришелся посреди дома».

В повести «Две главы из малороссийской повести...» есть «архитектурное» сравнение лиц, населявших усадьбу, со строениями, находящимися во дворе: «Все прочие лица стояли в тени пред этим светилом так, как все строения во дворе, казалось, пресмыкались пред чудным зданием с великолепным его фронтоном» (1, 256–257). Подобные сравнения в дальнейшем повторяются все чаще. В архитектурных образах Гоголя А. Синявский усмотрел глубинное сходство с его языком, который он уподобляет не только природному ландшафту: «Его речь состязается с природным ландшафтом и архитектурным ансамблем по части физической протяженности и располагает к колоссальной застройке и перегрузке» (Терц 1975, 351).

Предлагая читателю рассмотреть другой двор, в упомянутой выше повести Гоголь вводит воображаемого наблюдателя и прибегает к фигуре перечисления: «По сторонам избы стояли с растрепанными крышами хлевы и амбары. Из-за хаты возвышалось гумно; из-за гумна еще выше подымалась голусятня, сверх которой уже ходили только одни облака и плавали голуби» (1, 259). Здесь взгляд наблюдателя движется не горизонтально, как при обзоре просторного двора Анны Ивановны, на котором находятся кухня, сарай, амбары, конюшни и кладовые, а снизу вверх. В повести «Гетьман» «... глазам нашего путника представился небольшой дворик, обнесенный забором из болотного тростника, несколько сараев и хлевов, укрытых таким же тростником, и обыкновенная малороссийская хата» (1, 303). Вряд ли Лапчинский, впервые увидевший «дворик», сразу обратил внимание на кровли строений и забор, скорее всего его взгляд пересекся со взглядом повествователя. Иногда двор имеет некий отличительный знак, как двор Степана Ивановича Курочки, в котором высятся шесть с перепелом.

Двор Чуба в «Ночи перед Рождеством» выдает в нем хозяйственного человека. Здесь и восемь скирд хлеба, всегда стоящих перед его хатой, и плетёный сарай, в котором стоит две пары дюжих волов. О том, что Василиса Кашпоровна рачительная хозяйка, свидетельствует внешний вид ее двора, где «лежало на земле множество ряден с пшеницею, просом и ячменем, сушившихся на солнце» (1, 189). Как пишет Е. Л. Березович, «...имен-

но двор является индикатором хозяйственной состоятельности человека, а хозяйственная состоятельность для традиционной народной культуры в значительной степени служит фундаментом морали: отсюда столь негативное осмысление отсутствия двора или “не прикрепленного” к нему человека» (Березович 2007, 47).

Дом — центр ближнего окружения

Представляя жилища, Гоголь порой детально прописывает их, хотя иногда их контуры остаются не проявленными — нельзя точно сказать, как выглядит дом кума в «Сорочинской ярмарке» или головы в «Майской ночи», а также отца Пидорки в «Вечере накануне Ивана Купала» и Чуба в «Ночи перед Рождеством». При этом обязательно уделяется внимание тому материалу, из которого они построены.

Дома бывают деревянными, как у сотника в «Вие», или обмазанными глиной, как у молодой вдовы, которую навещает Хома. Ее домик именуется маленьким, глиняным. «На Украине и на юге России, там, где была распространена не срубная, а столбовая конструкция дома, плотники возводят остов хаты, который затем “кlynцюют” (вбивают ряды небольших клиньев) и обмазывают толстым слоем глины...» (Байбурин 2005, 95).

Не раз повторяется указание на чистую выбеленность стен домов как наружных, так и внутренних. В «Двух главах из малороссийской повести...» дом — это чисто выбеленная хата «с большими, неровной величины, окнами, с почерневшей от старости дубовою дверью, с низеньким из глины фундаментом (*присьбою*)» (1, 259). В доме Острицы «Стены были очень тонки, вымазаны глиною и выбелены снаружи и внутри так ярко, что глаза едва могли выносить этот блеск» (1, 280). На «яркие» стены невозможно смотреть, почти так же, как на оклад из драгоценных камней, который привозит в киевский монастырь Пидорка («Страшная месть»).

Гоголь всякий раз указывает, что жилища невысоки — в «Вие», например, панский дом — это «низенькое небольшое строение, какие обыкновенно строились в старину в Малороссии» (2, 162). Кроме того, двери домов бывают «низенькими», а окна «узенькими». Описывая бурсу, Гоголь замечает, что классы в ней довольно просторные, но низенькие, с небольшими окнами и широкими дверьми. Он не проходит мимо декора строений. Дом сотника в «Вие» наделен множеством художественных деталей. Он стоит на дубовых столбиках, «до половины круглых и снизу шестигранных с вычурною обточкою вверху» (2, 162). Украшение дома — острый, высокий, похожий «на поднятый кверху глаз» фронто́н, на котором красуются желтые и голубые цветы, красные полумесяцы. Вакула обвел окна своего дома красной краской, на дверях нарисовал гарцюющих козаков с трубками в зубах, что очень понравилось проезжающему через Диканьку архиерею: «Славно! Славная работа!» (1, 138–139).

Не все дома выглядят столь аккуратно и нарядно. Есть в селах и на хуторах ветхие постройки. Например, в небольшую, «почти повалившуюся на землю» хату запирают свояченицу головы в «Майской ночи». Это казенное помещение, «комора». Неказиста хата кума в «Ночи перед Рождеством», которая была «вдвое старше шаровар волостного писаря» (1, 123). Бурса в «Вие» названа большой разъехавшейся хатой. Многие старинные дома выглядят не лучше. Они явно строились без расчета на долговечность, как дом Острицы, возведенный еще его дедом («Гетьман»): «Ничто в ней (в светлице. — Л. С.) не говорило о прочности, как будто, кажется, строитель был твердо уверен, что ее существование должно быть эфемерно; но, однако ж, поправками, приделками ветхое строение простояло около 50 лет» (1, 280). Владения полковника Глечика производят иное впечатление: «По всему можно было заключить, что имение сие принадлежало слишком зажиточному козаку; в тогдашние времена не у всякого могло найтись подобное великолепие» (1, 303).

Говоря о старине, Гоголь не однажды замечает, что и теперь козаки строятся, как раньше. Во двор Глечика, например, ведут низенькие ворота, «редко убитые впоперек положенными досками, какие и теперь можно видеть почти у каждого малороссийского поселянина» (1, 302). Во дворе Харька стоит «обыкновенная малороссийская хата».

В подобных описаниях дома отсутствуют подступы к мифогизации, но в «Майской ночи» перед Левко возникает «опрокинутая действительность», сравниваемая с «действительностью» в прямой проекции. Зброшенный панский дом как бы двоятся под его взглядом.

Сначала это старый деревянный дом с закрытыми ставнями. То, что его крыша поросла травой и мхом, указывает на то, что хозяева давно покинули его. Дом стоит возле леса, на горе, как бы отчужденный от обжитого пространства. Вдобавок «кудрявые яблони разрослись перед его окнами; лес, обнимая своею тенью, бросал на него дикую мрачность; ореховая роша стлалась у подножия его и скатывалась к пруду» (1, 55). В неподвижных водах пруда возникает видение прекрасного светлого дома: «... старинный господский дом, опрокинувшись вниз, виден был в нем (в пруду. — Л. С.) чист и в каком-то ясном величии» (1, 73). Отойдя от пруда и вновь вглядываясь в дом, а не в его отражение, Левко думает: «Дом новехонький; краски живы, как будто сегодня он выкрашен. Тут живет кто-нибудь» (1, 74). Так иллюзия подменяет реальность. Ставни теперь открыты, на Левко глядят «веселые стеклянные окна», сквозь которые мелькает позолота. «Дикая мрачность» тени сменяется тихим сиянием, но не надолго. Ветхий дом с закрытыми ставнями появляется вновь, приобретая прежний нежилой вид: «... печально стоял ветхий дом с закрытыми ставнями; мох и дикий бурьян показывали, что из него давно удалились люди» (1, 76). На четких противопоставлениях ветхого, старого и нового, мрачного и веселого, свет-

лого и темного (открытые окна — закрытые ставни) строится картина чудесного превращения-отражения дома. Они дополняются мотивом оставленного, осиротевшего дома (Невская 1980, 121).

Меняется внутреннее пространство дома в «Сорочинской ярмарке», когда Параска, примеряя очипок матери, смотрится в зеркало, «наклонясь к нему головою» (1, 33). Поэтому она видит «под собою, вместо полу, потолок с накладенными под ним досками, с которых низринул недавно попович, и полки, уставленные горшками» (1, 33). Верх и низ поменялись местами в зеркале, в которое не отрываясь смотрится Параска. Так создается иллюзия перевернутого пространства, в котором она осторожно движется, ища равновесия. Наконец, ее движение переходит в танец. Это пример искажения внутреннего пространства жилища, которое не приводит к его смысловой деформации. Оно, по А. Белому, остается гоголевским перспективным упражнением.

Таким образом, центр ближнего пространства оказывается способным принимать мифологические значения. Особенно активно его мифологизация происходит на внешних и внутренних границах.

Внутренние и внешние границы дома. Дом, двор и хутор отделяют от открытого пространства заборы и плетни, которые, по мнению Гоголя, заслуживают упоминаний. В «Вие» сказано, что, подъезжая к хутору сотника, Хома заметил тянувшийся по сторонам частокол. Часто заборы получают более подробные описания. Называется материал, из которого они сооружены, например, из болотного тростника. Такие ворота не позволяют разглядеть внутреннее пространство двора, оно видится фрагментарно, как в «Двух главах из малороссийской повести...», где ворота сравниваются с транспарантом, через который светится все имущество козака и мелькает синяя запаска и огненная лента юной красавицы Катерины. В этом сравнении, возможно, сквозят воспоминания о «прозрачных картинах», иллюминациях, которые сам писатель, может быть, видел в раннем детстве. В. Н. Топоров обратил внимание, что также видится Чичикову дом Плюшкина — «... не “сплошно”, а “сквозно”, как бы через решетку или сеть» (Топоров 1995, 104). Также через «сквозные» ворота бурсаки видят жилище ведьмы.

В богатых домах, как у Григория Григорьевича («Иван Федорович Шпонька»), ворота дубовые. Выражая расположение к гостю, он требует запереть их, чтобы тот не уехал раньше времени — ведь в гости на минутку не ходят. Забор, или плетень, свидетельствует о достатке хозяина жилища, его бедности или нерадивости. От плетня, ограждающего хозяйство кума в «Ночи перед Рождеством», «видны были одни остатки, потому, что всякий, выходявший из дому, никогда не брал палки для собак в надежде, что будет проходить мимо кумова огорода и выдернет любую из его плет-

ня» (1, 123). Персонажи по заборам и плетням опознают знакомые места, как дед в «Заколдованном месте»: «Ну, так! не говорил ли я <...>, что это попова левада. Вот и плетень его!» (1, 209).

«Границы дома призваны защитить его обитателей, изолировать от внешнего мира» (Байбурин 2005, 159). Границы эти нарушают персонажи, устраивая тайные встречи, как попович с Хавроньей Никифоровной. Прыгая с плетня в бурьян, он попадает в крапиву. В «Двух главах из малороссийской повести...» «кухмистер занес ногу на плетень и в одно мгновение очутился в панском саду» (1, 263). Так он спасся бегством от назойливой соседки. Плетень — укрытие, из-за которого наблюдают за соседями, как это делают девушки в той же повести. В «Вие» «Толпа любопытных глядела сквозь забор на панский двор, как будто бы могла что-нибудь увидеть» (2, 162). В народной культуре забор воспринимается как опасное место и вместе с тем сакральное (Плотникова 1995, 230). Эти значения просвечивают лишь в «Вие», в эпизодах бегства Хома.

Возвращаясь к центру ближнего окружения человека, заметим, что Гоголь особенно внимательно приглядывается к крышам, например, соломенным, как на доме сотника в «Вие». Именно такие крыши кажутся со стороны растрепанными. Писатель замечает дефекты строений так же, как внешности человека и его одежды — растрепанные соломенные крыши предлагается увидеть уже в первых строках описания жилища («Две главы из малороссийской повести...»). У некоторых хозяев уже и соломы мало остается на крыше, как у кума в «Ночи перед Рождеством», т.е. дом в любой момент может оказаться непокрытым. Непокрытость строения — не только знак нерадивости жильцов, это и знак «чужого», опасного пространства (Байбурин 2005, 104), о чем Гоголь не вспоминает.

Наряду с соломенными крышами, он часто называет камышовые (очеретяные) крыши, одна из них заслуживает особенно подробного описания и высокой оценки («Гетьман»). Эта крыша, «местами поросшая зеленью, на которой ярко отливалась желтая свежая заплата, с белою трубою, покрытая китайскою черною крышею, была очень хороша» (1, 274). На доме Ивана Федоровича Шпоньки камышовая крыша, на ней сушится множество полезных трав. Богатые дома, как дом и даже амбары Григория Григорьевича, крыты деревянными крышами. В юношеской поэме «Ганц Кюхельгартен» писатель отмечает яркую черепицу на крыше дома пастора. Но не только внешний вид кровли привлекает Гоголя.

Однажды крыша становится особой точкой пространства, что не случайно. Ведь крыша, как и стены, — это «границы, определяющие внешний статус дома, благодаря которым становится возможным существование глобального пространственного противопоставления дом — окружающий мир» (Байбурин 2005, 159). Дед в «Пропавшей грамоте» после путешествия на «сатанинском животном» оказывается на крыше своей хаты. Это

не просто необычное приземление: крыша ограничивает «свое», освоенное, внутреннее пространство от «чужого», природного, внешнего. <...> Через крышу происходило общение с «иным миром», с мифологическими персонажами и духами» (Валенцова 2004, 15, 17). Напомним, что гость, подавившийся галушкой, после смерти появляется на крыше («Майская ночь»). «Залезание» на крышу сигнализирует о выходе за пределы «своего» пространства. Поэтому дед крестится, слезая с крыши. В «Ночи перед Рождеством» на крышу сарая залезает козел, чтобы дразнить индюков.

Обратим внимание еще на одну границу дома — порог, который Гоголь почти не упоминает, но в «Вие» сказано: «Философ остановился на минуту в сенях высморкаться и с каким-то безотчетным страхом переступил порог» (2, 165). Здесь, несмотря на снижение, проведенное в телесном коде, порог явно набирает значения границы, перейдя которую, Хома начинает движение к смерти.

Как видим, писатель не ограничивается этнографическими «заметками», он всякий раз касается «символической организации внутреннего пространства» (Байбурин 2005, 10). Не однажды говорится, что окна в хатах узкие, но есть и большие, и широкие, а также круглые и матовые, пропускающие свет, но не позволяющие видеть, что творится снаружи. В некоторых случаях окно «вступает в действие», становится проницаемой границей «между своим (домашним) и чужим (внешним) пространством, <...> медиатором между “тем” и этим светом» (Виноградова, Левкиевская 2004, 534).

Так, в слуховом окне сарая появляется свиная рожа, пугающая писаря. «Окно брякнуло с шумом; стекла, звеня, вылетели вон» (1, 26), когда она показалась вновь («Сорочинская ярмарка»). В окне дома, отражающегося в воде, возникает панночка в «Майской ночи»: «И вот почудилось, будто окно отворилось» (1, 74). В «Ночи перед Рождеством» через окно одаривают колядников, толпящихся перед хатами, точно так же, как нищих, которым подают милостыню (Байбурин 2005, 170). Под окнами остаются бурсаки в «Вие» и поют «во весь рот», ожидая вознаграждения. Перед окном поет песни Гале Левко: «... “мужчина под окном возлюбленной” (и проникновение через окно) — широко известный мотив, детально разработанный в фольклоре и литературе» (Там же). Левко же лишь видит через окно спящую Галю. Парубки пляшут и поют перед окнами дома головы в «Майской ночи».

Внутреннее пространство дом/вещь. Внутреннее пространство дома делится на светлицу, или комнату, и сени, которые в нее ведут. О комнатах (светлицах) говорится довольно часто, например, в «Страшной мести» сказано, что в светлице размещаются хозяева, прислуга и козаки пана Данилы. Сени же лишь упоминаются. Вакула, вернувшись из Петербурга, не прохо-

дит в комнату и ложится спать в сенях. Действие одного эпизода «Вечера накануне Ивана Купала» также происходит в сенях — молодые целуются, а отец Пидорки выгоняет незадачливого жениха из дома. Кроме того, в этой же повести вскользь говорится о том, что зимой в сенях хранится зерно. Ключница встречает своего хозяина в сенях («Гетьман»).

Показывая убранство дома, писатель замечает, что «Всё в нем было почти так же, как и ныне у простолюдинов Малороссии» (1, 302). Наиболее подробно оно представлено в «Страшной мести»: «Вокруг стен вверху идут дубовые полки. Густо на них стоят миски, горшки для трапезы. <...> Под стеною, внизу, дубовые гладко вытесанные лавки» (1, 146). Здесь же лежанка и колыбель. Стол даже не упоминается, напомним, что семья Данилы вместе со слугами обедает на полу. Вот как выглядит еще один интерьер («Гетьман»): «Это была просторная, более продолговатая, комната и вместе с тем низенькая, как обыкновенно строилось в тот век» (1, 280). Пол в этой продолговатой комнате глиняный, как и в светлице Данилы. «... против дверей несколько окон, перед ними стол <...>. Всю комнату обходили липовые широкие и узкие лавки» (Там же). Стол накрыт скатертью, «шитой по краям красным шелком и потемневшим серебром» (Там же). Обратим внимание на то, что «скатертью покрывали стол не всегда, а лишь в ритуально отмеченных случаях» (Байбурин 2005, 181). В данном случае стол мог быть накрыт в связи с Пасхой. Рядом с ним стоят «два странного вида складных стула». В хате обычно находится сундук, в котором хранится одежда и много другого всякого добра. В повести «Гетьман» сундук — большой, «окованный», он закрыт на большой замок, с которым играют дети. Вакула делает сундук для Оксаны и обещает расписать его так, что другого такого не встретишь: «По всему полю будут раскиданы красные и синие цветы. Гореть будет как жар» (1, 103).

Внутреннее пространство жилища членится по диагонали: красный угол — печь. Особого внимания красному углу Гоголь не уделяет. Лишь в «Майской ночи» сказано, что винокур в доме головы сидит под покутом. «Пространство в красном углу (за столом) имеет выраженный знаковый характер. Его ценность повышается по направлению к самому почетному месту — под образами» (Байбурин 2005, 176). Об иконах, притом косвенно, говорится в «Страшной мести», — они в видении Данилы исказились под воздействием нечистой силы. В повести «Гетьман» кратко сказано, что против дверей висят иконы, убранные калиной и цветами. Так маркируется красный угол жилища Остриницы. Иконы эти соседствуют с народными религиозными картинками, т.е. составляют с ними единый смысловой и изобразительный ряд.

В большей степени, чем красный угол, Гоголя привлекает печь, этот смысловой центр дома, «средоточие семейно-родовых ценностей, источник жизни и здоровья, вместилище сакрально чистого огня» (Топорков

2009а, 39). Печь в народной культуре метонимически означает дом (Невская 1999, 108); например, если печь не топится, значит, дом заброшен. В «Ночи перед Рождеством» замечание о том, что в доме кума «печь не топились дня по три» (1, 124), указывает именно на такое состояние дома.

Положение печи в пространстве дома периферийно. Она располагается у дверей и занимает примерно четверть светлицы, как в доме Острицы. В хате Глечика «у дверей громоздилась печь, с отверстием внизу, заслоненным частою решеткою, из-за которой выглядывали куры, гуси, индейки и домашние кролики» (1, 303). Писатель не без иронии замечает оформление печей: «... сторона ее (печи. — Л. С.), обращенная к окнам, была покрыта белыми изразцами, на которых синею краскою были нарисованы подобию человеческим лицам, с желтыми глазами и губами; другая сторона состояла из зеленых гладких изразцов» (1, 280).

Печь в повестях не остается лишь элементом интерьера — она антропоморфизируется. Это происходит и в народной культуре, в основном по гендерному принципу: печь и огонь — женщина и мужчина (Байбурин 2005, 191). Заметим, что в загадках прежде всего обращается внимание на статичность печи (Невская 1999, 105). У Гоголя она приобретает способность двигаться. В «Пропавшей грамоте» бабе чудится, что печь «... ездил по хате, выгоняя вон лопатою горшки, лоханки ... и, чорт знает, что еще такое» (1, 89). Движение смыслового центра дома его явно мифологизирует.

Кроме того, по народным поверьям, печь связывает живых и мертвых и предохраняет от них все живое. «Пришедши в кухню, все несшие гроб начали прикладывать руки к печке, что обыкновенно делают малороссияне, увидевши покойника» (2, 167), — пишет Гоголь в «Вие». «Связь человека с печью, с огнем как жизненным началом отчетливо проступает в похоронном обряде» (Байбурин 2005, 192). Обычай, описанный Гоголем, в разных вариантах распространен во всем славянском мире. «После того, как покойника поцеловали в лоб при прощании, следовало дотронуться губами до печи (с.-рус.)» (Агапкина 2004е, 609). Южные славяне после погребения «прикасались руками к печи или держали их над огнем» (Там же). Очевидно, что не только сама печь, но и огонь выявляют свои значения в этом обряде.

Труба также не безотносительна к мифологическому. Она — «... канал связи с внешним миром, причем нерегламентированный человеком» (Байбурин 2005, 194). Из трубы вылетает ведьма Солоха, затем спускается по ней и открывает заслонку, чтобы убедиться в том, что Вакулы нет дома. Этим же путем попадает в дом черт. Напомним, что в финале «Вечера накануне Ивана Купала» из закоптевшей трубы валит дым, а черт в своей конуре жалобно всхлипывает.

Останавливается Гоголь на других семантически отмеченных элемен-

тах внутреннего устройства дома, как в «Майской ночи», где пьяный Каленик путает хаты и приходит не к себе домой, а в хату головы, и садится на лавку у дверей. Он, без сомнения, нарушил правила этикета, но выгнать его, как это хочет сделать голова, уже невозможно. «Гость — в народной традиции лицо, соединяющее сферы “своего” и “чужого”, объект сакрализации и почитания, представитель “иного” мира» (Агапкина, Невская 1995, 531). Конечно, Каленик — это непрошенный гость, но и по отношению к нему нельзя совершать невежливые поступки, тем более что он сел на лавку у дверей. Это “нищая” лавка, обладающая особым статусом. Она называется так потому, что «на нее позволялось садиться нищим и любому другому неприглашенному человеку даже без разрешения хозяев» (Байбурин 2005, 186). Голове не удастся прогнать Каленика, этого не дал сделать винокур, который «верил всем приметам, и тотчас прогнать человека, уже севшего на лавку, значило у него накликасть беду» (1, 65).

Как заметил А. Белый, в ранних повестях, в отличие от одежды, вещь, т.е. «внутренность жилищ не богато представлена; исключение составляет горница в домике пана Данило...» (Белый 1996, 161). В его доме на полках расставлены «миски, горшки для трапезы. Есть меж ними и кубки серебряные, чарки, оправленные в золото, дарственные и добытые на войне» (1, 146). Именно посуда — это ряд вещей, которые Гоголь упоминает довольно часто.

Можно составить ее примерный перечень, который существенно дополняет списки блюд и напитков (см. глава IV). Это казан, деревянные миски и блюда, глиняные макитры, деревянные спички, горшки, кохоль, сулея, фляжка, баклажка, глиняные кружки. Писатель иногда указывает на отделанность этих предметов. Например, миски и макитры, которые везет на продажу Черевик, ярко расписаны, Вакула размалевывает миски, которые есть в домах всех хуторян. Особое внимание среди этих видов домашней утвари уделяется горшкам. Именно с ними гоголевские персонажи производят некоторые манипуляции — Черевик перепутал горшок с шапкой и надел его на голову, деду на голову из горшка выливают помои в «Заколдованном месте». В «Двух главах из малороссийской повести “Страшный кабан”» в описание двора вклинивается замечание о горшке-инвалиде: фундамент (“присьба”) был обременен «по обыкновению малороссиян, бельем, мисками и каким-нибудь инвалидом-горшком, которому, несмотря на раны и увечье, не дают отставки и, в награду за ревностную службу наливают помоями» (1, 259). Обычай не выбрасывать старые горшки был довольно распространенным. Им не только находили применение в быту, но использовали в магических целях.

В народной культуре вещь имеет «двойную природу»: «...любую вещь можно использовать и как собственно вещь, и как знак, символ» (Байбурин 2005, 14). Вещь семиотизируется под давлением извне. «Специфика

картины “чужого” мира, изображаемой русским устным мифологическим рассказом, в том, что он обладает способностью деформировать и разрушать внутренний мир каждого предмета, явления или живого существа, попавшего в его власть» (Ефимова 1997, 11). Гоголь также наделяет вещи мифологическими значениями, выделяя среди них посуду, что примечательно. «В систему обрядов и верований в наибольшей степени вовлечены предметы для выпечки хлеба (дежа, решето, лопата хлебная), утварь печная, гончарные изделия (горшок), ложки, молочная посуда (подойник), металлическая утварь (нож, сковорода), ступа и пест» (Топорков 2009б, 215).

Остановившись на горшке, который в черновой редакции «Пропавшей грамоты» выявляет свою мифологическую нагруженность следующим образом: «Гостей было вдоволь, варенухи и съестного и того больше, слово за словом, дед и заикнулся про Грамоту, как было она пропала, и начал было рассказывать... Только глядь невзначай вверх на полку — Горшки все понадували щоки, выпучили глаза и такие стали ему строить хари, что Деда мороз подрал по коже и уже не допросились его кончать» (Гоголь 2001, 372). Так Гоголь выводит на поверхность устойчивое в языке и поверьях отождествление горшка с головой человека (Топорков 1995а, 527). Этим отождествлением он не ограничивается и подключает оппозицию живое / неживое: горшки оживают, оказываются способными строить рожи, выпучивать глаза, надувать щеки, т.е. они ведут себя, как гоголевские персонажи, беспрестанно корчащие гримасы. Переходя от неживого к живому, горшки приобретают «выражение лица» и мимикой выказывают свое недовольство. Очевидно, что без нечистой силы здесь не обходится. Так через домашнюю утварь дед получает предупреждение о том, что ему следует помалкивать. Напомним, что баба рассказывает о том, что печь выгнала из хаты именно горшки, а также лоханки...

В окончательной редакции Гоголь снял эпизод с горшками, надувающими щеки, но предварительное обращение к ним свидетельствует о том, что писатель знал о смысловых коннотациях, присущих этой вещи, хотя в дальнейшем не стал перегружать ими повесть. Обратим внимание на то, что в «Страшной мести» колдун ставит на стол горшок и бросает в него травы. Он повторяет эти манипуляции в землянке и, кроме того, берет кухоль, «выделанный из какого-то странного дерева», и льет воду, произнося заклинания. Затем в ужасе опрокидывает горшок. В «Ночи перед Рождеством» горшок становится средством передвижения колдуна — Вакула, несясь верхом на черте, замечает, «как вихрем пронесся мимо их, сидя в горшке, колдун» (1, 127). В народном сознании горшки увязывались с демонологическими персонажами, но прежде всего с ведьмой.

В «Сорочинской ярмарке» Гоголь антропоморфизирует горшки, не нарушая границы между реальным и мифологическим: они скупают «своим

заклчением и темнотою; местами только какая-нибудь расписанная ярко миска или макитра хвастливо выказывалась из высоко взгроможденного на возу плетня и привлекала умиленные взгляды поклонников роскоши» (1, 11). Горшки и миски именуется глиняными щеголями и кокетками. Среди фоновых персонажей этой повести упомянут гончар, не наделенный никакими особенными чертами — в народной культуре он связан с огнем, преисподней, ему приписывается богатство, которое он получает с помощью нечистой силы (Топорков 1995б, 518). Все богатство гончара — его горшки, на которые с завистью поглядывают прохожие. Он иронически назван «владельцем сих драгоценностей».

Дежа — «символ богатства и благополучия, изобилия и здоровья. Она воплощает собой жизненную полноту и долю в их противостоянии смерти, скудости и пустоте» (Топорков 1999а, 45). Это также мифологизированный предмет. Среди многих манипуляций, проделываемых с дежой, есть такие, которые ее антропоморфизируют. У Гоголя эта антропоморфизация, как и в случае с печью, дана через код движения. В «Вечере накануне Ивана Купала» жена церковного старосты видела, как, выпрыгнув, пустилась в пляс дежа, и, важно подбоченившись, пошла впрысядку. Не только человек, но и некоторые предметы под воздействием нечистой силы проявляют способность к ритмическому движению. Их танец представляется наделенным колдовской силой, а танцующие предметы, по словам Т. Н. Свешниковой, оказываются воплощением мифологического существа. Кстати, чарка, которую староста не успел осушить, кланяется ему в пояс.

Обратим внимание на размещение вещей в доме. Самые необходимые из них — посуда — как бы выставлены напоказ. В ставке полковника всюду висят уздечки, стоят ружья и пистолеты, а в углу — куль соломы («Гетьман»). Также мешки с углем находятся в хате («Ночь перед Рождеством»). С ними затевается игра, в результате которой вещь начинает работать на развитие сюжета, чего не происходит в других случаях. Пока мешки находятся внутри дома, Вакула вспоминает, что перед праздником полагается убираться, и вытаскивает их. Традиционная уборка перед праздниками — это не просто приведение жилища в порядок, но и ритуальное очищение его. Всякая «домашняя рухлядь» бывает навалена под потолком, как в доме кума («Сорочинская ярмарка»).

Итак, в ранних повестях Гоголь пока не «окликнут» вещью — это произойдет в дальнейшем. Он еще не переживает ее «как нечто универсальное, постоянное, настоятельно-требовательное...» (Топоров 1995, 33). Писатель потом станет прочно связывать вещь с человеком, она станет знаком его жизни. Он будет пропускать его через быт и нагромождение говорящих вещей, о чем пишет Синявский в связи с «Мертвыми душами». Пока вещь есть существенный признак центра ближнего пространства, дома. Зато в ранних повестях именно вещь наиболее активно мифологи-

зируется, в отличие от дома. Он, как и все «ближнее» пространство, не принимает мифологических значений в целом. Они присущи лишь отдельным его элементам, имеющим функцию границы, как забор, окно или являющимися смысловым центром жилища, как печь.

Мифологически отмеченные локусы

Есть такие строения, которые, в отличие от жилого дома, мифологизируются «целиком». «Обычно это места, пограничные с “иным” миром или осмысляемые как поусторонние и связанные с пребыванием там душ умерших. <...> Из хозяйственных построек наиболее маркированы хлев и баня, а также периферия усадьбы — мусорная куча, место рубки дров» (Левкиевская 1999а, 54). У Гоголя такие строения часто бывают ветхими или пустыми, вдобавок они вынесены за пределы обжитого человеком пространства, как хлев или «камора», упоминаемые в «Вие». «Старуха разместила бурсаков: ритора положила в хате, богослова заперла в пустую камору, философу отвела тоже пустой овечий хлев» (2, 154). Так Хома оказывается в опасном закрытом пространстве. На опасность указывает определение «пустой». Здесь «пустота» означает «...неприсутствие в нем (в пространстве. — Л. С.) человека, неосвоенность его человеком, удаленность от мира людей или — вторично — заброшенность, прекращение использования его человеком» (Толстая 2008а, 86). Именно в заброшенном пространстве герой впервые сталкивается с ведьмой.

Очувтившись на хуторе сотника, Хома с козаками устраивается на ночлег в «небольшом подобии сарая». Место, отведенное на ночлег, — даже не сарай, а его подобие. В «Сорочинской ярмарке» также отмечен подобный локус, но он уже напрямую связан с «тем» миром — в старом сарае когда-то «угнездился» черт, там водятся «чертовские шашни». Этот сарай «развалился под горою и мимо которого ни один добрый человек не пройдет теперь, не оградив наперед себя крестом святым» (1, 24). Здесь не только ветхость, но и прямое указание на присутствие нечистой силы определяет опасность этого места. Очевидно, сарай не всегда относится к опасным локусам, например, не таков плетеный сарай во дворе Чуба.

Не только хозяйственные постройки, но и «общественные места» набирают мифологические значения, как шинок, не раз упоминающийся в повестях. В «Вие» вскользь сказано, что шинок представляет собой «низенькую запачканную комнату». В «Пропавшей грамоте» шинок, в котором останавливается дед с товарищами, также невелик: «Доброму человеку не только развернуться, приударить горлицу или гопака, прилечь даже негде было» (1, 83). Так внутреннее пространство измеряется танцем. Кроме того, шинок повалился на одну сторону, «словно баба на пути с веселых крестин» (Там же). Гоголь не случайно вводит отклонение строения от вертикальной оси. В случае с шинком оно может рассматриваться

как знак опасного закрытого пространства. Этот локус по своим значениям связан с «чужими», как шинок «на чухрайловской дороге», где «жид-корчмарь, с знаками радости, бросился принимать своих старых знакомых» (2, 160). Шинок, корчма, «Кабак в верованиях, сказках и легендах — таинственное и нечистое место» (Топорков 2009*в*, 379). Там непременно можно встретить нечистую силу.

Черт в «Сорочинской ярмарке» с утра до вечера сидит в шинке и пропивает все что у него было. Басаврюк «разгульничает» в шинке на Опшмянской дороге, именно здесь с ним встречается Петро и заключает договор. В шинке козаки опознают Басаврюка в жареном баране. Потом этот шинок совсем разваливается, т.е. приобретает дополнительные черты опасного локуса. Недаром гайвороны (вороны) с криками мечутся вокруг него. Вороны своим криком предвещают несчастье, их «хтоническая природа <...> проявляется в их связи с подземным миром — с мертвыми, душами грешников и преисподней» (Гура 1995, 434). Украинцы считали, что ворона создал дьявол, эти птицы могут его сопровождать, черт — по поверьям — также иногда появляется в их облике. Соответственно, шинок может быть лишен мифологических примет. Без страха увидеть нечистую силу отправляются в шинок многие гоголевские персонажи — оттуда не вылезает кум Чуба, бурсаки захаживают в корчму, товарищи Хомя поминают его в шинке.

От реальности, пусть мифологизированной, Гоголь переходит к условности и в «Страшной мести», представляет замок колдуна, прямо указывая на его соотнесенность с «тем» миром. Данило называет замок чертовским гнездом и восклицает: «Вот где живет этот дьявол!» (1, 143).

Замок — необычное жилище, в нем не видно ни ворот, ни дверей. Он окружен мраком — стоит на темной стороне, там, где «из-за леса чернел земляной вал» (Там же). Свет в замке имеет какой-то неведомый источник, свечей в нем нет. В светлице стоит стол, накрытый белой скатертью, на стенах висит оружие, на котором начертаны «чудные знаки», меняющиеся по мере усиления активности колдуна. Повсюду летают нетопыри, они носятся под потолком взад и вперед, «и тень от них мелькает по стенам, по дверям, по помосту» (1, 153). С изменением внешности колдуна нетопыри летают еще «сильнее вниз и вверх, взад и вперед» (1, 154). Это животные нечистые, соединяющие в себе свойства птицы и «гада» (Гура 2004*а*, 103). Украинцы считают их друзьями черта, поляки видят в них душу спящей ведьмы, белорусы полагают, что в их облике являются ходячие покойники. У Гоголя нетопыри выступают знаками пространства, в котором находится колдун: чем более оно мифологизируется, тем активнее они себя ведут.

Картину видений, предстающих перед Данилой в этом эпизоде, создают звуки и цвета, находящиеся в гармоническом сочетании. Еще до того,

как он услышал дивные звуки, он увидел свет, сначала бледно-золотой, затем прозрачно-голубой: «Только не смешавшиеся волны прежнего бледно-золотого переливались, ныряли, словно в голубом море, и тянулись слоями, будто на мраморе» (1, 153). Гоголь находит цветам музыкальную интерпретацию. Голубой свет, подобно голосу или звуку музыкального инструмента, ослабевает, становится «реже, реже» и исчезает. На смену ему тонкий розовый с тихим звоном заливаает светлицу колдуна. Затем наступает тьма, и звон превращается в шум, «будто ветер в тихий час вечера наигрывал, кружась по водному зеркалу, нагибая еще ниже в воду серебряные ивы» (1, 154). После вторичного наступления тьмы — туман накрывает картины, привидевшиеся Даниле, — опять слышится чудный звон. Звуки нарастают, в согласии с ними сгущается цвет: «звуки стали сильнее и гуще, тонкий розовый свет становился ярче» (Там же). Так создается динамический рисунок звуков и цветов. Светлица не меняет своих очертаний, но преобразуется под воздействием звуков. Если эти изменения происходят под воздействием чар колдуна, то в повести «Гетьман» их рождает воображение пленника. Он различает во мраке темницы светлые, узорчатые, разноцветные струи, превращающиеся то в пеструю шаль, то в мрамор. Видится ему небесная лазурь, которая становится кофейной, а потом черной, усеянной желтыми, голубыми или неопределенного цвета «крапинами». Этот причудливый странный мир исчезает под воздействием реальности.

У колдуна, кроме замка, есть подземное жилище. Это землянка вырыта глубоко в земле, куда он спускается по каменным ступеням между обгорелыми пнями. Если замок закрыт, отгорожен, то это жилище уходит под землю, принимая хтонические признаки, в чем землянка колдуна сходна с пещерой из повести «Гетьман». Она — земляная, пропитанная могильной сыростью. Только дверь в темницу деревянная и заросшая мхом. Темница эта засыпана землей, затянута паутиной и издает зловоние. Там «исполинского роста жаба» выпучивает «свои страшные глаза» (1, 291). В народной мифологии жаба (лягушка) — это нечистое животное, с которыми связываются представления о душах умерших и в которое способны превращаться такие демонологические персонажи, как ведьма (Гура 2004б, 162–164). Также в темнице летают ящерицы. Гоголь, упомянув ящериц, тут же вспоминает сову и летучих мышей, которые, как мы помним, населяют светлицу колдуна. Он не случайно вводит в сходные по семантике виды пространства животных и птиц, принадлежащих одному смысловому ряду, — ворона, летучих мышей, ящериц, жабу — они создают его дополнительные отрицательные коннотации.

В «Вие» Гоголь превращает в опасный локус церковь, которая размещается не в центре села, а на окраине. Церковь эта — деревянная, почерневшая, обросшая зеленым «мохом», с тремя конусообразными башнями;

ограда, окружающая ее, ветхая. Вокруг распространяется «голое» и «пустое» пространство: «Мрак под тыном и деревьями начинал редеть; место становилось все обнаженнее», за церковным двориком «не было ни дерева и открывалось одно пустое поле, да поглощенные ночным мраком луга» (2, 172). Заданные вначале признаки заброшенности церкви — ветхость и пустота — дополняются еще одной парой существенных признаков — тишина и мрак. Их значения активизируются относительно внутреннего пространства церкви. Ее стены Гоголь называет «молчаливыми и оглохлыми», свидетельствующими о том, «как мало заботился владетель поместья о боге и о душе своей» (2, 181). Внутри заброшенной церкви царит мертвая тишина, пугающая Хому. Мрак в ней не рассеивается, слегка освещаются только иконостас и середина церкви. Обратим внимание, что и луга, растилающиеся за церковью, поглощены ночным мраком.

Вместе с гибелью Хомы церковь превращается в часть природы, точнее, врастает в нее: «Так навеки и осталась церковь, с завязнувшими в дверях и окнах чудовищами, обросла лесом, корнями, бурьяном, диким терновником, и никто не найдет теперь к ней дороги» (2, 183). То, что церковь окружает обширное природное пространство — лес, не случайно. Он, как и вода, имеет значение преграды, границы между «тем» и «этим» миром. Лес дополняется бурьяном и терновником, всегда имеющими негативное значение. Напомним, что и старый дом в «Майской ночи» окружен бурьяном. В одном ряду с этими растениями упоминаются корни, что должно указывать на то, церковь уходит в землю — так сакральный локус окончательно становится выморочным местом. Священник, вошедший в церковь, ужаснулся «при виде такого посрамленья божьей святыни» и не осмелился служить панихиду (2, 183).

В других, более ранних повестях, Гоголь намечает образ церкви не заброшенной, а старой, которую, как в повести «Гетьман», истерзало время и покрыл мох, но она будто обновляется в великий праздник Пасхи. В этой повести есть еще одна, монастырская церковь, которая, как и церковь в «Вие», стоит «почти в конце города, на косогоре» (1, 288). «Почерневшая, позеленевшая», покрытая трещинами, она «обожжена, закурена порохом» (Там же). Как и к церкви, в которой Хома читал над ведьмой, к ней подбирается сама природа, но пока она зарастает крапивой, хмелем и дикими колокольчиками — растительность еще не поглощает ее. Прихожане явно стараются придать церкви лучший вид — новые доски желтеют между старыми и почерневшими, что придает ей пестроту. Гоголь замечает деревянный верх церкви и ее каменный низ, возмущается «испорченной» византийской архитектурой, еще более изуродованной «варваризмом подражателей» — ему не нравятся ее «изгибистые» деревянные купола. Эти две церкви не утрачивают своей сакральности, в отличие от церкви в «Вие».

Около церквей нет кладбищ. Одно из них расположено на лесистом

берегу, но церкви рядом не видно («Страшная месь»). Это кладбище поражает своей неухоженностью и заброшенностью, как и церковь в «Вие». Знаки сакрального пространства, каким является кладбище, находятся в стадии разрушения: «Ветхие кресты толпились в кучку» (1, 144). Хотя берег и лесист, на самом кладбище отсутствуют любые признаки растительности: «Ни калина не растет меж ними, ни трава не зеленеет» (Там же). Так Гоголь создает образ кладбища как явно мифологизированного пустого места.

В народной культуре «Кладбище в своем культурном содержании обнаруживает парадоксальное сочетание несовместимых понятий и представлений <...>. Кладбище оказывается одновременно и земным пространством, и “тем” светом, потусторонним миром, страной мертвых» (Толстая 2008в, 419). В «Страшной мести» кладбище — не земное пространство, о чем свидетельствует отсутствие природных признаков — оно описывается через отрицание («не растет», «не зеленеет»). В текстах народной культуры функция отрицания — «обозначение “того света”», оно является «маркером потустороннего мира» (Толстая 2008г, 243, 247). Оксюморонное высказывание — «... только месяц греет их с небесной вышины» (1, 144) — усиливает мотив «того» мира. На этом кладбище гниют «нечистые деды» колдуна и не души их, но тела находятся здесь. Данило с козаками видит, как шатаются кресты, и из могил поднимаются мертвецы с огромными бородами и длинными когтями, тут же исчезающие: «Все вдруг пропало, как будто не бывало» (Там же).

Обратим внимание на то, что сходная картина описана в поэме «Ганц Кюхельгартен», но образ самого кладбища решен здесь в традициях сентиментализма: «Вот в стороне глухой кладбище: // Ограда ветхая кругом, // Кресты, камня... скрыты мхом // Немых покойников жилище. // Полет да крики диких сов // Тревожат сон пустых гробов» (1, 239). В «Заколдованном месте» кладбище никак не названо и дано метонимически — дед оказывается у могилки, над которой лежит камень, заросший травой, горит и гаснет свеча, и где-то вдаль загорается другая. По народным поверьям, свеча указывает на место клада. «Огонь или огоньки, замечаемые в пределах кладбища, считаются знаком душ умерших» (Плотникова 1999г, 505).

Ярмарка являет собой особый локус, то место, где она устраивается, имеет приметы присутствия нечистой силы: «Люди с тех пор открещиваются от того места, и вот уже будет лет с десяток, как на нем не было ярмарки» (1, 26). Значимые в мифологическом отношении события происходят именно на ярмарке, там же завязываются отношения между реальными персонажами («Сорочинская ярмарка»). В «Пропавшей грамоте» на ярмарке дед встречается с запорожцем, продавшим душу дьяволу. Иногда персонажи только рассказывают о том, как они там побывали. Глечик в

повести «Гетьман» так говорит о своем путешествии: «Так проклятая ярмарка ошеломила меня, что до сих пор в голове базар ходит» (1, 304). Миргородский полковник не взял с собой на ярмарку маленького сына, боясь, что его там задавят, и обещал привезти ему медового коня с золотой головой.

В «Сорочинской ярмарке» зрительный образ главного локуса повести едва намечен, зато есть его звуковая картина. Возвышенное сравнение ярмарки с водопадом явно выбивается из стилистического ряда, в нем возникает образ вихря звуков, «когда встревоженная окрестность полна гула, и хаос чудных, неясных звуков вихрем носится перед вами» (1, 14). Предполагается, что человек, слышавший, как шумит водопад, аналогично воспримет звуковой вихрь ярмарки. Гоголь не раз выстраивает сравнения, выбирая для них объекты из разных пластов культуры, принципиально не замечая их отдаленности друг от друга.

Высокий литературный образ водопада и «зарисовка сельского быта» сталкиваются, для чего находится общее основание — мощность и одновременно неясность звука, который их характеризует. На ярмарке все гочет, шумит, гремит, бранится. К разноязычному шуму примешиваются «голоса» животных — слышится рев, мычание, бляение, и «все сливается в один нестройный говор» (1, 14). Так через код звука рисуется пространство ярмарки, возникает звуковой портрет того самого огромного чудовища, которое «шевелится всем своим туловищем на площади и по тесным улицам», где «разноголосные речи потопляют друг друга, и ни одно слово не выхватится, не спасется от этого потопа; ни один крик не выговорится ясно» (1, 14). Потоп — это еще один образ водной стихии, также пригодный для шумящей ярмарки. В звуковом хаосе выделяется лишь «хлопанье по рукам торгашей» и «голоса» предметов: «Ломается воз; звенит железо; гремят сбрасываемые на землю доски» (1, 14).

Звуковая картина ярмарки не однотонна, она меняется, так как «разноголосный» шум то нарастает, то затихает, но звучит она всегда. В описании просыпающейся ярмарки доминантой является зарождение звука, а не, например, движение торговцев и покупателей: «Ярмарка зашумела. Овцы заблеяли, лошади заржали; крик гусей и торговок понесся снова по всему табору» (1, 28). Голоса людей и животных вновь сливаются воедино. Когда на ярмарке заканчивается день, то не только усталое солнце удаляется от мира, а угасающий день румянится, как щеки жертвы неумолимого недуга. «Говор приметно становился реже и глуше, и усталые языки перекупок, мужиков и цыган ленивее и медленнее поворачивались» (1, 19). Так Гоголь прерывает свой поэтический этюд звуковой картинкой из жизни ярмарки. Здесь стоят рядом «усталое солнце» и «усталые языки перекупок», «угасающий день» и медленно поворачивающиеся языки мужиков и цыган. «Ярмарка как звуковой океан соответствует зрительному океану

того описания» (Пумпянский 2000, 275), которое исследователь сравнивает с аккордами, подходящими к любой мелодии.

В море ярмарки выделяются возы, белые шатры, соломенные ятки. На ярмарке в Конотопе, куда прибыл дед в «Пропавшей грамоте», также стоят ятки, рядом — телеги с товаром. День еще только начинается, поэтому «все еще дремало, растянувшись на земле» (I, 81). Картина этой ярмарки дана через коды звука и запаха: «... жидовки стали побрякивать фляжками; дым покатило то там, то сям кольцами, и запах горячих сластен понесся по всему табору» (Там же). В звуковой картине ярмарки в «Вие» прорываются голоса торговков, зазывающих бурсаков: «Паничи! паничи! сюды! сюды! <...> ось бублики, маковники, вертычки, буханци хороши! ей-богу, хороши! на меду! сама пекла! <...> ось, сусулька! Паничи, купите сусульку» (2, 148).

Дальнее окружение.

Географическое пространство

Хутора и села, шинки и ярмарки располагаются в никак не названном географическом пространстве, которое чаще всего лишь подразумевается. Иногда его отдельные пункты называются, но не сливаются в единое целое, образуя подобие карты. Благодаря этому становится очевидным местоположение персонажей в «широком» реальном пространстве, ориентиры в нем создают названия городов. «В географическом континууме можно априорно выделить два пояса: микромир (для традиционного сознания это мир соседних деревень, небольших речек, холмов, дорог и т.п., который в той или иной степени хозяйственно освоен) и макромир — “чужие земли”» (Березович 2007, 177). Макромир в повестях почти никак не упоминается, если о нем вспоминают, то как о «чужих» местах. Даются они обычно косвенно — отец Петра был в плену у турок, король в песне бандуриста воевал с турецким пашой; только в «Страшной мести» сказано, что, проехав Польшу, можно увидеть, где живет народ венгерский.

Микромир жителей Диканьки — это близлежащие города и села. Они никак не изображаются и лишь поименованы, Гоголь обходится названиями городов, сел, хуторов. Стихия номинации, как видим, захватывает не только мир еды или одежды. Географические «имена» не прочерчивают контуров реального пространства, они ведут себя в тексте повестей так же, как и раз названные по имени персонажи. В повестях упоминаются Сорочинцы, Глухов, Хортыще, Вытребеньки, Мандрык, Лукомье, Миргород, Полтава, Могилев, Гадяч, Глухов, Варшава, Лемберг (Львов). Как выглядят эти города и села, названия которых повторяются не раз, остается неизвестным, так возникает мнимая географическая конкретность.

Каков Миргород, это совершенно неважно, зато он населен невероятными модниками, туда когда-то ездил Рудый Панько, но не бывал там уже

последние пять лет. Миргород, как и Гадяч, славится красными товарами, которые привозят на сорочинскую ярмарку. В Полтаве занимался малярной работой Вакула, который пел на клиросе так, как поют только там. Ездил в Полтаву на торги дегтярь Микита, оттуда в Диканьку приезжал «гороховый» панич. Степан Иванович Курочка — житель Гадяча, куда гость Ивана Федоровича Шпоньки, Иван Иванович, отправлял на продажу своих удивительно жирных индеек. Только этот город заслужил краткий путеводитель — чтобы найти Степана Ивановича Курочку, нужно знать, что он живет недалеко от каменной церкви: «Тут сейчас есть маленький переулочек: как только поворотишь в переулочек, то будут вторые или третьи ворота» (1, 181). Хортыще и Вытребеньки — хутор и село, где живут Иван Федорович Шпонька и Григорий Григорьевич Сторченко, Сорочинцы названы лишь в связи с ярмаркой, в Глухове народ слушает слепого бандуриста. Таким образом, географическое пространство микромира — это точечное пространство. Некоторые города и села — крайние точки пути персонажей: из Могилева в Гадяч едет Иван Федорович, о дороге из Кременчуга в Ромны упоминает винокур.

Только один колдун в «Страшной мести» движется, на первый взгляд, в реальных измерениях, но попадает он в мифологическое пространство. Это единственный пример того, как Гоголь преобразует географическое пространство в мифологическом ключе. Наметив ехать в Канев, а оттуда «через Черкасы направить путь к татарам прямо в Крым» (1, 174), колдун неожиданно сбивается с пути. Хорошо известная ему дорога туда не приводит. Вместо Канева он попадает в Шумск, значит, двигался он в противоположном направлении. Стараясь попасть в Киев, колдун оказывается в Галиче. Этот город «еще далее от Киева, чем Шумск, уже недалеко от венгров» (Там же). «... колдун <...>, уходя от расплаты, подвигался к ней ближе и ближе, и куда бы ни поворачивал коня, его мчало в противоположную сторону» (Терц 1975, 57). «Не зная, что делать, поворотил он коня снова назад, но чувствует снова, что едет в противную сторону и все вперед... Весь вздрогнул он, когда уже показались близко перед ним Карпатские горы и высокий Криван» (1, 174). Это путь колдуна к смерти, в реальных измерениях противоположный тому, по которому он собирался двигаться. Так географическая заданность оборачивается невозможностью вырваться из пространства, противодействующего герою. Колдун не встречает никаких внешних препятствий, но двигаться в правильном направлении он не в состоянии. Ю. М. Лотман видит в этом эпизоде отзвуки средневековых понятий о географическом пространстве. Колдун блуждает в нем, но грехи, по словам исследователя, таинственно относят его на запад. Пока не раскрывая окончательно суть границы между мифологическим и реальным, Гоголь показывает, что «вовсе не человек владеет пространством, инициативой выбора пути» (Манн 2007d, 688), это оно овладевает им.

Главным локусом микромира выступает Диканька. Этот тот локус, который «переигрывает» сюжет, из пространственного фона становится своего рода персонажем, имеющим имя=топоним» (Цивьян 2008в, II, 250). Он означен в названии всего цикла, на что Рудый Панько обращает внимание в предисловии: «Я нарочно и выставил ее на первом листке, чтобы скорее добрались до нашего хутора» (1, 6). Далее с большими отступлениями даются указания, как до этого хутора добраться: «...прямохонько берите путь по столбовой дороге» (1, 6). Путь этот нелегкий, сам Фома Григорьевич «понаведался-таки в провал с новой таратайкою», когда направлялся в гости к пасечнику. Изображение самой Диканьки отсутствует, правда, в «Ночи перед Рождеством» сказано, что через нее проезжал сам архиерей и что на ее улицах колядуют парубки и собираются сплетничать бабы.

Оставаясь невидимой, Диканька подменяет собой весь мир, она локальный космос, «сокращенная Вселенная, имеющая и свой рай, и свой ад» (Манн 1995, 327). То, что в ней происходит, распространяется «на всю подлунную», она «поставлена в центр всего». Диапазон вселенной, показанной Гоголем: «по ту сторону Диканьки, и по эту сторону Диканьки» (Белый 1996, 61). Она же равна всей Украине: «Украина, где и танцуются, и поется, есть *“все, что ни есть на свете”*. <...> Свет Украины — Диканька» (Там же 24, 62).

Гоголь не раз упоминает «Украинский край», Малороссию, говоря о природе, климате, обычаях, но все в конце концов сводится к Диканьке. Она в повестях становится знаком всего украинского, воспринимавшегося русской культурой, как, впрочем, и польской, как нечто отдаленное и экзотичное, что было характерно для эпохи романтизма. «В плане предромантических оппозиций этот регион (Украина. — Л. С.) мыслился под знаком патриархальной идилличности, безыскусности и цельности. “Под кротким небом Малороссии всякая деревня есть сокращенный Эдем”, — говорилось в «Малороссийской деревне» (1827) И. Г. Кулжинского, лицеистского учителя Гоголя» (Манн 1995, 325–326). По мнению А. Синявского, литература требовала освоения нового пространства, каким и стала Украина, поданная Гоголем сквозь призму предельно малого пространства Диканьки.

Диканька — это антипод Петербурга, который пребывает в макромире, в него входят не только далекие, «заморские» страны, но и «географические макрообъекты своей страны. Последние, как правило, пространственно удалены от носителя традиционной культуры, но при этом обладают широкой известностью» (Березович 2007, 177).

Петербург последовательно противопоставлен Диканьке, ведь в столице, например, не может быть такого сада, как здесь, этой неперменной составляющей пространства как идиллического, так и мифологического. Дороги в столице гладкие, в отличие от хуторских — «дороги по хуторам

нашим не так гладки, как перед вашими хоромами» (1, 6); в Петербурге хоромы, в Диканьке — хаты. Эти два локуса «сопряжены подобно двум крайним точкам чудесного путешествия Вакулы; пространство между ними скрадено, поглощено темной бездной» (Манн 1995, 326), в которой будто пропадают другие города и селения. М. Виrolайнен видит в путешествии Вакулы «пересечение границ своего и чужого мира, осуществление обмена между ними — обязательный компонент как свадебного обряда, так и отражающего этот обряд сказочного сюжета. И Гоголю это было прекрасно известно, свидетельством чего — фабула «Ночи перед Рождеством». Вакула должен совершить путешествие в чужой мир — Петербург, — чтобы добыть там царицыны черевички и тем самым обеспечить возможность свадьбы и брачного благополучия» (Виrolайнен 2008, 655).

Петербург отгорожен от остального мира шлагбаумом, отмечающим его границы дважды. Черт летит через шлагбаум, доставляя Вакулу в столицу; Вакула, как только дал приказ черту: ««Выноси меня отсюда скорей!» и вдруг очутился за шлагбаумом» (1, 134). Столица показана сквозь призму видения Вакулы. Она поражает его своим блеском и светом, хотя он попадает туда ночью. Кузнец удивляется, как светло на городских улицах, и тут же сравнивает Петербург со своей Диканькой: ««Боже ты мой, какой свет!» думал про себя кузнец: «у нас днем не бывает так светло»» (1, 130). Заметил он отбрасываемые пешеходами огромные тени, мелькающие на стенах домов и достигающие головами крыш и труб. Это почти что сказочная картина теневого театра делает столицу нереальной, фантазмагорической, по выражению В. Н. Топорова. Изумился кузнец, увидев вполне реальных господ в роскошных шубах, крытых сукном, чудные брочки со стеклами, заметил на домах буквы из сусального золота, т.е. вывески, к которым в дальнейшем Гоголь будет обращаться не раз — напомним, кстати, сравнение с вывеской цырюльника в повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» (см. глава IV). Так писатель как бы предвещает интерес к «уличному» примитиву в XX веке, который «обыгрывает искусство вывески, вошедшее в арсенал обновленных средств авангардной поэтики» (Злыднева 2008, 53).

Прежде всего Вакуле бросилась в глаза невероятная высота домов. Напомним, что деда в «Пропавшей грамоте» потрясла высота дворцовых палат: «...такие высокие, что, если бы хат десять поставили одна на другую, и тогда, может быть, не достало бы» (1, 91). Вакулу поражают не только размеры домов; на его глазах они растут и поднимаются из земли, т.е. приобретают признаки чего-то живого, способного к росту. Восприятие подобного рода создается беспрестанным скольжением взгляда — Вакула летит мимо строений на «лихом бегуне». Ему кажется, что «все дома устремили на него свои бесчисленные огненные очи и глядели» (1, 128). Так активизируются значения окна-глаза, мифологизирующие городской лан-

дшафт. Заметим, что этот образ активно разрабатывается в живописи авангарда (Злыднева 2008, 19, 200). Так происходит переключка между мифопоэтикой Гоголя и художников XX в.

Не успевая как следует разглядеть столицу, Вакула воспринимает мелькающие перед ним строения, кареты и сани на слух: «...стук, гром, блеск; <...> стук копыт коня, звук колеса отзывались громом и отдавались с четырех сторон; <...> извозчики, форейторы кричали; снег свистел под тысячью летящих со всей сторон саней» (1, 128). Звуки города усиливаются многогласным эхом («отдавались с четырех сторон»), человеческие голоса сливаются со скрипом колес и снега. Так городской ландшафт, как и ярмарка, превращается в звуковую картину.

Звуки города существенно дополняют его зрительный образ, одновременно через них воспроизводится движение, захватившее весь Петербург. Картина города предстает в движении, но не прямом, а обратном. Вдобавок наблюдатель представляет себя находящимся в покое, в движении для него находится улица. Вакуле кажется, что с обеих ее сторон бегут назад «четырёхэтажные дома». Это оптический обман, при котором наблюдатель видит сменяющиеся движущиеся картины. Перед Вакулой летают кареты и сани, а «... мостовая, гремя, казалось, сама катилась под ноги лошадям» (1, 130). Образ ожившей, самодвижущейся дороги впоследствии возникает у Гоголя не раз.

Петербург сужается до своей центральной точки, дворца, который не получает описания фасада. В интерьере Вакула замечает лестницу, которую жаль топтать ногами, перила, на изготовление которых «пошло верных пятьдесят рублей», чудесную картину, замечательную медную дверную ручку, видимо, работы немецких кузнецов. Дед в «Пропавшей грамоте» подмечает обилие во дворце комнат, лишь в пятой по счету сидела царица.

Не только Петербург («Ночь перед Рождеством», «Пропавшая грамота»), но и Киев («Вий», «Страшная месть»), в отличие от других городов, представлен в повестях на обозрение. Если Петербург дан в движении и предстает в мифологическом освещении как живое существо, растущее, звучащее и беспрестанно движущееся, то Киев никак не мифологизируется. Он остается городом реальным и «распадается» на отдельные точки: это Братский монастырь, бурса, домик молодой вдовы, рынок, корчма. Гоголь начинает повесть с городского ландшафта и заканчивает им, создавая своего рода рамочную конструкцию, внутри которой интенсивно развивается пространство природное, а центральным локусом становится хутор сотника. Именно в Киев направляется Хома, освободившись от ведьмы, так он стремится в неопасное пространство. В «Страшной мести» Киев — это то место, где есаул Горобець празднует свадьбу своего сына, где, овдовев, живет Катерина; за Киевом показывается неслышанное чудо, кол-

дун летит в Киев, к святым местам.

Диканька, Петербург, Киев — это три локуса, которые, по словам А. Синявского, являются собой автономные, замкнутые в своих границах миры.

Природное пространство

Как заметил Д. В. Сарабьянов, «Гоголь часто прибегал к приему сопоставления внутреннего изолированного и внешнего разомкнутого пространства» (Сарабьянов 1973, 108–109), т.е. пространства, освоенного человеком, и пространства природного. Писатель непременно замечает приметы природного пространства, непосредственно окружающего жилища его героев. Селение в «Вие» раскинулось «на широком и ровном уступе горы» (2, 163), которая своей подошвой опускается прямо к двору. Гора непривлекательна на вид: «Обнаженный глинистый вид ее навевал какое-то уныние» (Там же). Она изрыта дождем, на ней растет тощий бурьян. Так создается рельеф ландшафта, но пока неполный, так как пока это его вид с одной стороны. Гоголь предлагает взглянуть на него и с другой. С противоположной стороны «селение вместе с отлогостью скатывалось на равнину» (2, 163), где зеленели необозримые луга. Так противопоставляются две картины природы, мрачная и дышащая покоем, т.е. разные версии природного ландшафта. Их контраст поддерживается быстрой сменой света и тени. М. Вайскопф называет этот вариант природного пространства опрокинутым хтоническим пространством с размытой пространственной иерархией (Вайскопф 1993, 140). В повести «Гетьман» мир хуторян вписывается в цельный мир природы, становясь ему сопричастным. Недалеке от разбросанных хат расстилается равнина, «раздольная, ограниченная, как рамами, синеватыми вдали горами и лесами, сквозь которые искрами серебра блестела прерванная нить реки и под нею стлались хутора» (1, 274). У Данилы в «Страшной мести» хутор находится «между двумя горами в узкой долине, сбегаящей к Днепру» (1, 145).

Между «своим» пространством и пространством природным находится «переходный» его вариант — от природы к культуре; имеется в виду сад, возделанный человеком.

Переходные формы. Многие дома в повестях бывают окружены садами, иногда они находятся на значительном расстоянии от них, как в «Вие». В этой повести бросается в глаза отсутствие признаков окультуренной природы вокруг дома сотника. Только одна высокая груша «пирамидальной верхушкой и трепещущими листьями зеленела перед домом» (2, 162). Одиночные плодовые деревья даже вынесены здесь за пределы обжитого пространства. На крутом косогоре, т.е. за пределами двора, у одной хаты «раскидывала ветви широкая яблоня <...>. Яблоки, сбиваемые ветром, скатывались в самый панский двор» (2, 163). Хома видит, что «позади дома

шли сады» (2, 162), разглядывая которые, он размышляет о том, как можно было бы управиться с обилием фруктов. Но попадает он совсем в другой сад.

Этот сад заброшен и находится в отдалении от «домашнего» пространства. Он описывается через такие признаки, как теснота и огороженность. Тесноту сад приобрел в результате того, что его уже не касается рука человека: дикие и культурные растения смешались, как разросшиеся вишни, бузина и лопухи. Так сад почти срастается с естественной природой. Но его огороженность еще сохраняется — его отграничивает низкий плетень, через который Хома переступает с большим трудом. Сад ограничивает также «целый лес бурьянов», идущий за плетнем. Кроме того, «пестрое собрание деревьев и кустарников», словно сетью, покрывает хмель, спадающий с плетня и сплетающийся с полевыми колокольчиками. Так образуется еще одна, верхняя граница сада, т.е. подобие крыши. В это закрытое от человека природное пространство, давно утратившее приметы окультуренности, стремится Хома. Он с большим трудом продирается сквозь зеленые заросли, которые вновь оказываются огороженными, но теперь естественной границей — густым терновником. Одолев и ее, беглец попадает в лошину, где «верба разделившимися ветвями преклонялась инде до самой земли. Небольшой источник сверкал чистый, как серебро» (2, 180). Перед глазами Хома возникает прекрасный земной рай — естественная природа кажется благосклонной к нему, в отличие от сада.

В других дворах, описанных Гоголем, сады или хотя бы несколько плодовых деревьев свидетельствуют о хозяйственности их владельцев и чудесном климате «роскошной Украины», которая «кипит» грушами и яблоками. Во дворе полковника Глечика стоят улья и высются плодовые деревья, домик Ивана Федоровича Шпоньки окружают черешни и яблони, его тетушка сама лазит на деревья и «трусит» груши. Во владениях Анны Ивановны в саду дремлют «гигантские обитатели, закутанные темно-зелеными плащами» (1, 257), которые приходят в движение от дуновения ветра. Даже на хуторе у ведьмы под тыном торчит «десяток сливных деревьев» (2, 153). У пана Данилы нет сада, как и на бедном хуторе в «Вечере накануне Ивана Купала», будто выставленном напоказ в открытом пространстве. Они существуют в другом историческом времени.

За садами начинаются огороды, «плантации гороху, капусты, картофеля и вообще всех зелий, входящих в микстуру деревенской кухни» (1, 257). Во дворе Харька огород развернулся, как богатая турецкая шаль. У Чуба в «Сорочинской ярмарке» в огороде, «кроме маку, капусты, подсолнечников, засевалось еще каждый год две нивы табаку» (1, 106). Дед в «Заколдованном месте» засеял баштан прямо на дороге, не только арбузы и дыни, но и огурцы, и горох, и репа, и лук произрастали здесь. То есть он вынес его в открытое пространство, что, судя по всему, и послужило при-

чиной наступления на него нечистой силы. Впоследствии дед забросал «заколдованное место» мусором и сухим бурьяном, огородил его. Но, когда эту землю занимали соседние казаки и пытались что-то вырастить на ней — у них ничего не выходило.

В заключение скажем, что оппозиция природа / культура у Гоголя построена таким образом, что природа перевешивает культуру, притом так, что в ней активизируются значения дикости, запущенности и проч., явно поддерживающие мифологичность природного пространства, пусть в данном случае окультуренного.

Двойственность природных локусов. Пример запущенного сада в «Вие» показывает, что природное пространство способно колебаться между двумя планами, реальным и мифологическим, которые, соприкасаясь, входят в противопоставление между собой. С одной стороны, это пространство конкретно, например, названы реки Днепр, Голтва, горы — Карпат, Криван. С другой, в конкретизируемой реальности проступают черты мира демонологических персонажей. Они «помещаются в те ландшафтные зоны, которые находятся в чужом для человека пространстве и нередко имеют статус *terrae incultae* — минимально освоены и характеризуются “апофеозной природностью”, чрезмерным проявлением флористических и фаунистических свойств. Это места с буйной растительностью или бурным течением, труднопроходимые леса, бурелом, валежник, скопления камней, места, обильные змеями, и т.п.» (Березович 2007, 219).

Обратимся к лесу, который входит в ряд опасных природных локусов (Агапкина 2004г, 97–100). «... это переходная зона между «человеческим» (освоенным) и «нечеловеческим» (чужим) мирами» (Виноградова 2007, 56). Лес недоброжелателен к Петру («Вечер накануне Ивана Купала»), к деду («Пропавшая грамота»), к колдуну и Катерине («Страшная месть»). Через него Петро движется к самой опасной точке мифологического пространства, к месту, где зарыт клад, на него указывает цветок папоротника, который ему велит бросать ведьма. Цветок будто плавает по воздуху и наконец спускается «так далеко, что едва приметна была звездочка, не больше макового зерна» (1, 44). На обратном пути предстает страшная картина: «... деревья, все в крови, казалось, горели и стонали» (1, 45). По народным поверьям, дерево может быть местом обитания демонологических персонажей. Считается, например, что, если разрубить осиновый чурбан, из него может брызнуть кровь.

Лес, по которому движется дед в «Пропавшей грамоте», гудит, вокруг веет страшным холодом. Гоголь не только придает ему приметы мифологического пространства, но и сигнализирует о нем в терминах вегетативного кода. Он вводит сухое (обожженное) дерево, отмеченное в народной культуре мифологичностью. Писатель об этом не упоминает, но не слу-

чайно делает «дорожным указателем» — это дерево (громобой) направляет деда к опасному пространству. По народным поверьям, оно получает свои магические свойства, когда в него ударяет гром (молния), оно может стать местом пребывания нечистого духа (Толстой 1995*д*, 560). Его — как пишет исследователь — нельзя использовать при строительстве дома, не полагается класть в печь и даже вносить в дом, так как оно притягивает гром.

В повести «Гетьман» в мифологическом аспекте разработан образ еще одного дерева — сосны. Первая ее характеристика дается сквозь призму оппозиции живое / мертвое. Эта «суровая жилища Севера» казалась мумией, «в которой суетное искусство силится выхватить и удержать что-то похожее на жизнь» (1, 300). Ее стараются срубить, но секира сосну не берет. Как «растение-символ жизни после смерти» (Усачева 2009, 409), сосна оживает и «кивает» черной включенной бородой, хватая пана ветвями, будто руками, и обдает кровавыми каплями. Путнику, проезжающему мимо, сосна кажется величественным духом, покачивающим угрюмой бородой, готовым принять его в свои темнозеленые объятия. Сходный образ ожившего дерева присутствует в «Страшной мести». Колдуну чудится, что обступившие его деревья, «... как будто живые, кивая черными бородами и вытягивая длинные ветви, силились задушить его» (1, 173). Очевидно, что мир растений не всегда насыщен мифологическими значениями. Путник в повести «Гетьман» замечает дуб, поросший повиликой и плющом, дикие яблони, клен, листья которого похожи на зеленые лапки, ясень, осину.

Особо выделены колючие кустарники, мешающие продвижению героев, например, часто упоминается терновник. Когда дед пробирается по лесу, его нещадно царапают кусты терновника, о чем его предупреждал шинкарь: «Станет тебя терновник царапать, густой орешник заслонять дорогу» (1, 84–85). Терновник и другие колючие кустарники и травы, можжевельник, репейник и проч., затрудняющие путь и другим гоголевским персонажам, — знак опасного пространства. Такие растения, по народным представлениям, связаны с нечистой силой, они считались дьявольскими: «...репейник и вообще колючие растения посадил дьявол, чтобы люди, цепляясь за них, ругались и таким образом грешили» (Левкиевская 1999*д*, 568). Гоголевские герои не ругаются, но переживают большие трудности, стараясь выбраться из зарослей, в которые они попадают. Терновник, как уже говорилось, образует границу, которую с трудом преодолевает Хома, терновником зарастает церковь. В «Страшной мести» не колючие растения, а острые сучья деревьев царапают лицо и плечи Катерины.

Обычно рядом с терновником соседствует бурьян. Вместо цветов, обещанных колдуном, Петро видит бурьян, который «чернел кругом и глушил всё своею густотою» (1, 43). Напомним, что дорожка, которую приметил

Хома, прикрыта разросшимся бурьяном. Хома бежит по нему, «беспреданно оступаясь о старые корни и давя ногами своими кротов» (2, 180). Это растение, мешающее движению персонажей и знаменующее заброшенность всякого места. Ведь именно дикий бурьян окружает старый дом в «Майской ночи» и церковь в «Вие». Гоголь явно выбирает растения, наделенные резко отрицательными коннотациями, иногда дополняя их диким шиповником.

Наряду с лесом в повестях отмечены и другие опасные места, например, болото. Такие признаки этого локуса, как сырой, топкий, непроходимый, относят его к «дьявольским» местам (Виноградова 2007, 53). Болото — это «опасное и нечистое место, где водятся черти» (Толстой 1995e, 228). Оно, как пишет Н. И. Толстой, может быть гнездилищем главного беса. В «Вечере Ивана Купала» Петро отправляется с Басаврюком на поиски клада, они бредут по топким болотам, на чертовском коне скачет дед через болота в «Пропавшей грамоте».

Также всякое «пустое» место представляется опасным. «Концепт “пустой” в культурных контекстах выступает с однозначно негативным значением и трактуется как свойство “иног”, потустороннего мира и сферы смерти» (Толстая 2008a, 95). Бурсаки в «Вие» сначала идут по равнине, которую «перемежевывают» «отлогости и небольшие горы, зеленые и круглые, как куполы» (2, 151). По лугу разбросаны дубы и орешник. В двух местах появляется нива, но затем начинается пустота: «Везде была степь, по которой, казалось, никто не ездил» (2, 152). Так пространство двоится: только что представленный пейзаж сменяется мифологически отмеченным «пустым» местом — полем, изрытым лисьими норами. В народной мифологии поле — это «локус, наделяемый признаком бесконечности, безграничности и потому трактуемый как культурная периферия, граница “своего” и “чужого” миров» (Агапкина 2009a, 133). Для него характерны открытость и незаполненность. Напомним, что перед тем, как начать путь в пекло, дед со своими спутниками в «Пропавшей грамоте» оказывается в поле, где «становилось чем далее, тем сумрачнее» (1, 82). Именно здесь запорожец рассказывает о том, что продал душу нечистому.

Гоголь не только мифологизирует мир природы, он предлагает увидеть те пространственные формы, которые она образует: превращает лес в раму зеркала реки; замечает, как разросшаяся яблоня образует свод, перекидывая ветви на другую сторону дороги. Весь мир природы он представляет в цвете. Серые скирды, золотые снопы на лугах, голубой океан неба сливаются у него в неразрывное целое. По словам Л. В. Пумпянского, природа для него слияние масс — воздуха, листья, света и тени. В леса врываються «ослепительные удары солнечных лучей», которые «зажигают целые живописные массы листьев, накидывая на другие темную, как ночь, тень» (1, 10).

Игра света и тени меняет только что создавшуюся цветовую гамму: «В другом месте деревья так тесно и часто перемешивались между собою, что образовали, несмотря на молодость листьев, совершенный мрак, на котором резко зеленели обхваченные лучами солнца молодые ветви» (1, 273). Смену света и тени Гоголь подмечает и в ночных пейзажах. Также он разглядывает, как «по мере отдаления» (2, 163) постепенно темнеет яркая зелень лугов. «В ранних произведениях мы еще находим “легкие”, текучие, воздушные пространства, пространства без границ, простирающиеся настолько далеко, насколько хватает глаз» (Подорога 2006, 53).

Писатель «озвучивает» природное пространство, например, в «Майской ночи» ночную тишину нарушает пение соловьев, «шелест» и «трещание» кузнечиков, гудение болотной птицы, ударяющей клювом по глади пруда. В повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» главный герой наблюдает за тем, как степь то краснеет, то синее и горит цветами. Он и слушает ее: «... перепелы, дрофы, чайки, кузнечики, тысячи насекомых, и от них свист, жужжание, треск, крик и вдруг стройный хор; и все не молчит ни на минуту» (1, 191). Звуки степи сливаются с песнями жниц и тихим шумом падающей травы.

Искажения ландшафтов. Точка зрения на пространство постоянно меняется. Не только отдельные растения или пейзажи тщательно выписывает Гоголь, он различает соотношение отдельных природных «мест», активизируя ориентированность пространства не только по горизонтали, но и по вертикали, значимой в народном мифологическом сознании (Виноградова 2007, 46).

Над равнинами возвышаются крутые горы — Хома взглядом измеряет «страшную круть» горы, на которой расположены владения сотника. Горы идут каменными грядами, под ними темнеют провалы. Они, даже реальные, как Карпат, всегда представляются опасными — в «Страшной мести» по горам скачет таинственный рыцарь, с горы в страшный провал бросает Иван Петра в песне бандуриста — «сколько от земли до неба, столько до дна того провала» (1, 177). Дед в «Заколдованном месте» неожиданно замечает, что «... вокруг провалы; под ногами круча без дна; над головою свесилась гора, и вот-вот, кажись, так и хочет оборваться на него!» (1, 211). О таких же страшных провалах говорится в «Пропавшей грамоте»: «Глянул как-то себе под ноги — и пуще перепугался — пропасть! крутизна страшная!» (1, 89).

Низины перемежаются холмами, леса заканчиваются глубокими оврагами. «Складки, земные горбины, овраги, ущелья появляются там, где настагает беда» (Белый 1996, 65). Петро, чтобы найти цветущий папоротник, должен спуститься в Медвежий овраг, откуда в финале повести приходит ведьма. Значимым представляется наименование оврага. Е. Л. Бе-

резович отмечает название глухих, отдаленных мест по «имени» волка, медведя (Березович 2007, 165). Она же пишет о том, что в подобных названиях «идея удаленности сочетается с идеей неосвоенности» (Там же, 40).

Гоголь постоянно стремится разрушить только что созданные им природные ландшафты — через скрытые сравнения он придает им неустойчивость. Одно природное явление описывается через другое: по небу горами ходят синие тучи, волны превращаются в водяные холмы, горы — не горы; это «задорное <...> море выбежало в бурю из широких берегов» (1, 168). «...та земля — не земля: то облачная гряда, пронизанная лунным сиянием; замечтайся — и мечта превратит тебе облачное очертанье по воле твоей в русалку, и в черта, и в град новый» (Белый 1994, 362). Такие пространственные метаморфозы сродни искажениям пространства в искусстве авангарда: «Авангард — это мир на юру: здесь все скользит, падает, неестественным образом парит и просвечивает» (Злыднева 2008, 159).

Под взглядом наблюдателя образуются удвоенные пейзажи, по словам А. Белого, это «перекувырки» в «глубокодонной» воде. Тогда горы видятся как внизу, так и вверху; леса тогда — не леса; отражаясь в воде, они создают образ второго неба. Луга оказываются зеленым поясом круглого неба — оно становится таким потому, что, завершаясь, отражается в воде; теперь и в верхней, и в нижней его части (отражении) «прогуливается» месяц. Так река изменяет природный ландшафт. «Любимым образом Гоголя был отраженный в воде пейзаж, то есть пространство, в котором понятие верха и низа практически отменено» (Лотман 2008, 631). Он появился уже в юношеской поэме «Ганц Кюхельгартен», на что обратил внимание Л. В. Пумпянский (Пумпянский 2000, 271). В поэме отражаются «вниз головой, в серебряной воде, / Забор, и дом, и садик в ней такие ж; / Всё движется в серебряной воде; / Синее свод, и волны облак ходят, / И лес живой вот только не шумит» (1, 214). Перевернутое отражение целостно и представлено в движении, движется все — от небосвода, по которому плывут облака, до домика за забором. Значима беззвучность этого отражения — лес не шумит. «Прямые» пейзажи Гоголя, как мы показали, обычно звучат.

Подчеркивая способность реки видоизменять пространство, Гоголь называет ее стеклянной или серебряной, сравнивает с зеркалом или стеклом, например: «... река во всей красоте и величии, как цельное стекло» (1, 12). Верное зеркало появляется в руках у своенравной красавицы, с которой Гоголь сравнивает реку, — так удваивается концепт отражения. Второй член сравнения, как всегда, разрастается. Глядя в зеркало, красавица «кидает одни украшения, чтобы заменить их другими» (Там же). Так и река постоянно меняет направления движения и окружает себя все новыми ландшафтами.

В «Сорочинской ярмарке» в реке отражается картина природы, в которую вписано движение людей на возах: «Небо, зеленые и синие леса, люди, возы с горшками, мельницы — всё опрокинулось, стояло и ходило вверх ногами, не падая в голубую, прекрасную бездну» (1, 12). В водах Днепра «отдается» горящий замок колдуна, точнее, огонь, которым он объят. Замок горит, «и алые, как кровь, волны хлебшут и толпятся вокруг старинных стен» (1, 157). Так пламя окрашивает реку. И в «Пропавшей грамоте» огонь, дрожа, «отсвечивается» в речке. В «Страшной мести» «раздольные» и великие озера отражают горы: «Как стекло недвижимо они и, как зеркало, отдают в себе голые вершины гор и зеленые их подошвы» (1, 168–169). Возникает в водах озер отражение рыцаря, скачущего по горам, за которым «... дрожа скачет тень его» (1, 169). А. Синявский утверждает, что «Гоголь переворачивает мир уже просто для того, чтобы его лучше увидеть и схватить с интенсивностью светового пучка, населяющего пустыню в мгновение ока сонмом невесть откуда понабежавших созданий» (Терц 1975, 141).

Наиболее сложный вариант опрокинутого пространства представлен в «Вие», где образы природы проявляют способность к трансформациям. Хома видит свое отражение с сидящей на нем старухой в воде, текущей по траве, которая у него только что была под ногами, теперь она растет «глубоко и далеко». Трава под его взглядом превращается в дно «какого-то светлого, прозрачного до самой глубины моря» (2, 155). Там не отражается месяц, чье сияние ложится на землю, там, в глубине моря, светит солнце. Хома «видит внизу, под ногами и под земной поверхностью, сквозь нее, перевернутый мир (тем самым, заглядывая в него, он, возможно, здесь уже вызывает из подземного мира Вия), одновременно подземное и подводное солнце» (Бочаров 2007а, 159). В этом странном опрокинутом пространстве, на водной глади возникает русалка. Введением этого персонажа, пусть тут же исчезающего, Гоголь усиливает мифологичность картины, представшей перед Хомой. Здесь «образы приобретают живописно-изобразительную выпуклость и силу, врезаясь в сознание утрированными контурами и формами» (Терц 1975, 502), что и приводит к их изменениям. Взгляд Хомы прорывается сквозь отражение, нарушая пределы заданного пространства, и оно расширяется. Поборов ведьму, Хома перестает видеть его странности, теперь «Густая трава касалась его, и он не видел в ней ничего необыкновенного» (2, 156). «Многokrатное отражение отражения в отражении превращается в принцип прорыва за пределы любого отражения» (Лотман 2008, 637). Ю. М. Лотману вторит В. Подорога: «Пределно точно чудное может быть выражено в игре покоящихся друг в друге зеркальных отражений. Это, собственно, и есть колдовская морока» (Подорога 2006, 156).

Пространство оказывается способным появляться и исчезать, как горы

и провалы, что испугало деда в «Заколдованном месте». Но, убежав со страшного места, он тут же замечает «попов огород». Так мифологическое пространство сменяется пространством реальным, отдельные локусы которого также исчезают, например, дед вдруг видит «назади, впереди, по сторонам гладкое поле» (1, 208). Привычное место искажается до неузнаваемости. Более того, постоянно то исчезают, то появляются вновь шест голубятни и гумно: «...вон и голубятня торчит, но гумна не видно, <...> гумно видно, а голубятни нет! <...> гумно спряталось» (1, 209). Обратим внимание, что пространство будет исчезать и в искусстве XX в.: «Исчезающее пространство — один из модусов существования мира-сферы Хармса» (Злыднева 2008, 241).

Человек во власти пространства / «дорожная путаница»

Гоголевские персонажи осваивают природное и культурное пространство в движении, они часто находятся в пути и почти всегда теряют ориентиры, что читается и в символическом плане. «Проблема всех гоголевских персонажей в том, что они постоянно сбиваются с дороги, не придерживаясь прямого (праведного) пути» (Соливетти 2000, 135). Все они вечно “колятся” и не двигаются прямо — и Хома с товарищами, и козаки, и дед, и многие другие. Вдобавок они непременно спотыкаются, как, например, Петро.

«Вий» весь исчерчен подобным движением главного героя. Хома со своими спутниками во время путешествия почти сразу сбивается с дороги: «Один раз, во время подобного странствования, три бурсака свернули с большой дороги в сторону ...» (2, 150). Им становится все труднее передвигаться, они уже ползком нащупывают дорогу, их блуждания не кончаются до тех пор, пока они не оказываются в «чужом» пространстве. «Путь героя в иной мир является победой “чужого”, превращением “своего” в “чужое”» (Ефимова 1997, 83). Это «чужое» — пространство смерти. Хома будто спешит в него попасть, оно, а не демонологические персонажи, им «руководит». Дорога, по которой он бредет, превращается в символический путь его жизни. Путь Хома к дому сотника построен так же, как и первый. Вначале ничто не предвещает особых трудностей, но затем козаки, как и бурсаки, едва не сбиваются с пути: «Проколесивши большую половину ночи, беспрестанно сбиваясь с дороги, выученной наизусть, они наконец опустили с крутой горы в долину» (2, 161). Если первое путешествие шло в горизонтальном направлении, то второе — в вертикальном: путешественники сначала взбираются по круче, потом спускаются в долину. Хома остро ощущает движение по вертикали и боится полететь вверх ногами.

Пытаясь вырваться за пределы опасного пространства, он “набирает скорость”. Освободившись от ведьмы, на которой только что несся «во

всю прыть», Хома «пустился бежать во весь дух» (2, 157); бежит он и через бурьян; «Поле он перебежал вдруг» (2, 189). Но все напрасно, тем более, по словам козака Явтуха, дороги здесь для пешехода плохи, да и «Тут не такое заведение, чтобы можно было убежать» (2, 164). Первое бегство — это лишь робкая попытка, Хома успевает лишь ступить на дорожку за плетнем. Второе начинается более удачно, но Хоме препятствуют не только растения, «пола его длинной хламиды, казалось, прилипла к земле, как будто ее кто приколотил гвоздем» (2, 180). Ему кажется, что «с оглушительным свистом трещал в уши какой-то голос: “Куда, куда?”» (Там же). Оба раза Хома возвращается под воздействием Явтуха, который появляется внезапно, почти как демонологический персонаж, и сразу замечает искривление пути философа — «Напрасно дал ты такой крюк» (2, 181) — и тут же противопоставляет его возможному прямому пути — мимо конюшни. А. Синявский, имея в виду окончательное возвращение Хома в дом сотника, сказал, что направление пути, по которому он движется, как, впрочем и другие гоголевские персонажи, задано по кривой, а не по прямой: «...Хома Брут, забивший поленом, как лошадь, прекрасную панночку-ведьму, бежавший в ужасе прочь и неудержимо, кругами, все возвращающийся вспять — к своей жертве и смерти. И главное, он заранее знал, что так оно и будет, и чорт его занесет неведомо куда, и ждал, и противился, и, случилось, искал уже сам, как бы дать стрекача, кругая, и несся вперед, но его тянуло назад» (Терц 1975, 57).

Петро в «Вечере накануне Ивана Купала» не блуждает, а движется по направлению к опасному пространству вместе с Басаврюком. Он «бережно» спускается в овраг, спотыкаясь почти на каждом шагу. Так намечается движение по вертикали. Обратное Петро бежит, «собравши все силы», которые теряет, подбегая к своей лачуге. «Убегая из оврага, герой практически движется назад — пространство, вместо того, чтобы смещаться навстречу беглецу, мчится за ним следом» (Гуревич, 2003, 91). Такую же петлю описывает дед в «Пропавшей грамоте». Он не сбивается с пути, но застревает на ярмарке, из-за чего ему приходится ночевать во дворе шинка. Обе задержки в пути отодвигают исполнение гетманского приказа и переводят деда в иное пространство, где, например, огонек, казалось, сам несется навстречу путникам. Дальнейший путь — вовсе не в Петербург — деду указывает шинкарь: «близ шинка будет поворот направо в лес <...>, только ты не иди в те стороны, <...> а будет перед тобою маленькая дорожка, <...> дорожкой этою иди, иди, иди...» (I, 84). Так начинается движение к пеклу. Его затрудненность мы уже показали, рассматривая лес как опасное пространство.

Здесь отметим, как дед переходит на другую сторону реки, черной, «как вороненая сталь», по мостику, такому узкому, что по нему «одна только чертовская таратайка разве проедет» (I, 85). Упоминание чертовской та-

ратайки относит этот мостик к опасным пограничным зонам, ими являются всякие переправы (Виноградова 2007, 54). Как только дед ступает на мостик, то почти сразу оказывается на противоположном берегу. Скорость передвижения указывает на особенность этого места. Мостик в результате становится средством связи с отдаленными и «нечистыми» местами, река же выступает водной преградой, которую должен преодолеть человек, отправляющийся в «иной» мир. «Переправа через воду — мотив быличек, легенд, сновидений, поверий, связанный с символикой преодоления преграды, границы между миром живых и миром мертвых» (Плотникова 2009, 11). В последнюю фазу пути деда отправляют «смазливые рожи», не давая никаких рекомендаций, он как бы неожиданно оказывается в пекле, откуда с помощью нечистой силы стремительно возвращается обратно.

В «Заколдованном месте» дед начинает движение, сначала «поколебавшись кругом», как и большинство гоголевских персонажей. Обнаружив маленькую дорожку, этот боковой, «окольный» путь, ведущий обычно в опасное пространство (Гуревич 2003, 83), найдя могилку со свечкой, дед возвращается, что происходит трижды. При каждом возвращении он увеличивает скорость передвижения — во второй раз он бежит, спасаясь от дождя; в третий — несетя прочь от «заколдованного места» что есть мочи. Еще один вариант возвратного петлеобразного движения представлен в повести «Гетьман». Ляхи, повесившие священника, пытаются покинуть «окаянное место», где их преследует сосна. Они всякий раз стараются уехать как можно дальше, но вновь и вновь оказываются в диком лесу, где стоит эта проклятая сосна.

В народной культуре «считалось, что заблудиться можно чаще всего ночью, в “глухой час”, “до петухов”, что происходит в наказание за неосторожное вторжение человека в пределы опасного, “нечистого” места, принадлежащего демонам» (Будовская 1995, 197). Чуб и кум в «Ночи перед Рождеством» не вторгаются в опасное пространство, они плутают из-за того, что черт напустил метель, т.е. также испытывают воздействие нечистой силы, что приводит лишь к небольшим недоразумениям. Они с трудом передвигаются в темноте и закружившей их метели: «Стой, кум! мы, кажется, не туда идем, <...>, я не вижу ни одной хаты <...>, свороти-ка ты, кум, немного в сторону, не найдешь ли дороги, а тем временем поищу здесь. Дернет же нечистая сила потаскаться по такой выюге! не забудь закричать, когда найдешь дорогу» (I, 108).

Мотив затрудненного передвижения зачастую снижается — в этой же повести из шинка на четвереньках выходит волостной писарь, также пьяный кум в «Сорочинской ярмарке» с трудом находит дорогу домой: «Кума уже немного поразобрало. Это можно было видеть из того, что он два раза проехал с своим возом по двору, покамест нашел хату» (1, 23). В «Майской ночи» никак не может найти свою хату пьяный Каленик, даже пытаю-

щийся бежать, но «косвенными шагами». Однажды рассказчик соразмеряет свое повествование со временем передвижения этого персонажа: «Покамест Каленик достигнет конца пути своего, мы, без сомнения, успеем кое-что сказать о нем... <...> Но мы уже почти все рассказали, что нужно, о голове; а пьяный Каленик не добрался еще и до половины дороги» (1, 59-60). Таким образом, создается иллюзия присутствия слушателя в том времени и пространстве, в котором находятся персонажи, а пространство рассказа измеряется через путь одного из них (Цивьян 1990, 11).

Дорога — это «разновидность границы между “своим” и “чужим” пространством; <...> “нечистый” локус, место появления мифологических персонажей» (Левкиевская 1999е, 124). Гоголь не всегда активизирует эти значения. Путь Черевика на ярмарку, например, не имеет мифологических примет, как и путь Остраницы в повести «Гетьман» и, конечно, путь Ивана Федоровича Шпоньки, протекающий в реальных измерениях. Но другие персонажи всегда объясняют затрудненность пути, неожиданно возникшие помехи и преграды воздействием нечистой силы, как дед в «Заколдованном месте»: «Вот куда затащила нечистая сила!» (1, 208). Каленик в «Майской ночи» уверен в том, что демонологические персонажи способны изменить дорогу, даже растянуть ее: «Вишь, как растянул, вражий сын, сатана, дорогу! Идешь, идешь, и конца нет! Ноги как будто переломал кто-нибудь» (1, 65). Дорога не только растягивается, она и мчится вслед путнику: «... сама дорога, чудилось, мчалась по следам его» (1, 173). «Дорожная путаница и неразбериха — очень характерная для Гоголя сфера проявления странно-необычного. В ранних его произведениях встречались прямые намеки на то, что это все дело нечистой силы» (Манн 2007д, 688).

Гоголь не часто описывает дороги, но в повести «Гетьман» есть рассуждения по поводу малороссийских дорог — общих «езжалых» дорог в старину не было, все ездили по проселочным. Дороги эти уклонялись от ровной поверхности, шли по рытинам и косогорам, зависали над провалами. По такой дороге едет Лапчинский, она «... входила в рытины и была с обеих сторон сжата крутыми глинистыми стенами. Без сомнения, очень давно была прорыта эта дорога в горе» (1, 273). В «Страшной мести» горная дорога, по которой только двое могут проехать, становится местом столкновения Ивана и Петра.

Очертания христианского космоса

Гоголевские герои, рассматривая окружающий их мир, преодолевая некоторые отрезки пространства, редко размышляют о мироустройстве, но все же иногда пытаются осмыслить целостную картину мира, объединяя в единое целое небо, землю, ад, в представлениях о которых сплетаются религиозные и народные верования. Верхнему и нижнему ярусам

мира придаются привычные человеку «земные» параметры, который пытается нащупать связи между ними.

О рае однажды говорится в коде еды. Фома Григорьевич в «Вечере накануне Ивана Купала» желает своему деду на том свете есть «только одни буханцы пшеничные, да маковники в меду» (1, 37). Это пожелание соответствует народным представлениям о рае как о месте, где души ведут счастливую жизнь, где «обо всем заботится Бог и не жалеет для них ни хлеба, ни остального» (Белова, Толстая 2009, 398). По другим представлениям, праведные души не нуждаются в пище, им достаточно прекрасного запаха, но Фома Григорьевич предполагает, что они не могут обойтись без «буханцев» и «маковников». Обратим внимание на то, что он называет только мучные изделия, являющиеся наиболее значимой частью всякого ритуального угощения, в том числе на поминках.

В остальном, образ рая конкретизируется в пространственных изменениях. Внимание персонажей привлекает небо, усеянное звездами. Галя считает, что это ангелы открывают окошечки и смотрят на землю с неба. В повести «Гетьман» говорится: «Сумерки угрюмо надвигали сизую тень свою и притворяли мало-помалу ставни окошек, освещавших светлый Божий мир» (1, 296). Представление о звездах как об окнах распространено в народной культуре. «Звезды представляются как “глаза” Бога или отверстия, “окна”, через которые ночью Бог наблюдает за событиями на земле (болг.), ангелы следят за поднебесным миром и укрощают злых духов (рус.), праведники смотрят на землю (серб. воевод.)» (Плотникова 1999б, 291). Итак, в небесном пространстве есть домики, в которых живут ангелы, открывающие по вечерам окошки, ставни которых могут закрываться. «По польским поверьям, небо подобно дому, в котором есть двери (ворота), окна на все стороны света и даже форточки» (Белова, Плотникова, Толстая 2004, 379). Звезды — это и свечки, которые на небе зажигает Бог.

Основное внимание в беседе об устройстве мира герои уделяют способам связи между небом и землей. Галя мечтает взлететь на небо и рассказывает Левко, что «... есть где-то, в какой-то далекой земле, такое дерево, которое шумит вершиною в самом небе, и Бог сходит по нем на землю ночью перед светлым праздником» (1, 54). Это дерево сравнивается с другими, реальными и столь высокими, что они никак «не достанут до неба». Очевидно, что дерево из ее рассказа — это особое, мировое дерево. «Дерево, куст — один из основных элементов традиционной картины мира, моделирующий его пространственный и временной образы <...>. Дерево наделяется свойствами универсального медиатора; одновременно соотносится с верхним (небо, Бог и святые, небесные тела), средним (человек) и нижним (хтонические существа, предки, отчасти демоны) мирами» (Агапкина 1999, 60). Мировое дерево, как известно, маркирует центр мира. О его вершине в повести сказано косвенно — дерево шумит в небе. Действи-

тельно, «Крона мирового дерева достигает небес, корни (у которых течет священный источник) преисподней, ствол и ветви организуют земное пространство» (Петрухин 2004в, 253). О корнях, ветвях и стволе дерева у Гоголя ничего не говорится. В рассказе Гали по этому дереву на землю спускается Христос. По народным представлениям, по нему перемещаются и души умерших, и святые, а также демон и смерть (Агапкина 1999, 61). Вслед за образом дерева возникает иной, но семантически однородный с ним образ лестницы.

Левко заявляет, что у Бога есть лестница, «Ее ставят перед Светлым Воскресением святые архангелы; и как только бог ступит на первую ступень, все нечистые духи полетят стремглав и кучами попадают в пекло, и оттого на Христов праздник ни одного злого духа не бывает на земле» (1, 54). «Лестница — в народной культуре символизирует “вертикаль”; путь наверх и путь между мирами, нижним и земным, верхним и земным» (Агапкина 2004д, 100). По лестнице вверх человек поднимается в момент обмирания, она символизирует Вознесение Господне; по золотой лестнице спускаются Христос, Богородица, святые, чтобы помочь страждущим (Там же). У Гоголя Христос сходит по лестнице, разгоняя нечистую силу. Рассуждая о дереве и лестнице, персонажи относят появление Христа на земле в канун Пасхи. Считалось, что Господь открывает врата рая и ада, спускается на землю и пребывает на ней в течение всей пасхальной недели. «...основные этапы церковного празднования Пасхи стали источником многочисленных магических действий, запретов и толкований, поверий и мифологических рассказов» (Агапкина 2004в, 642).

Чаще, чем про рай, гоголевские персонажи вспоминают про ад, конечно, в основном про муки грешников, о которых порой говорится косвенно. Писарь в «Майской ночи» замечает, что рожь у главного разбойника вымазана сажей, «как у чорта, который кует гвозди для грешников» (1, 69). Известно, что гвоздь — это «предмет, ритуальные функции которого связаны с признаками “острый”, “твердый”, “железный”» (Толстой 1995ж, 493). Он используется в колдовских практиках, лечебной магии и проч. Черт же готовит орудия пыток. Упоминание черта, занимающегося в аду кузнечным делом, увязывает его с персонажем «знающим», т. е. с кузнецом. В повести «Гетьман» дьякон так пугает польских панов адскими муками: «... они будут плясать в пекле, только не по своей воле, а подгоняемые горячими вилами чертей» (1, 301). Очевидно, что эти вынужденные пляски — прыжки грешников, старающихся вернуться от раскаленных вил. Эти орудия пыток стоят в одном ряду с гвоздями — они сделаны из одного материала. Свояченица в «Майской ночи» так клянет голову: «Чтоб тебя на том свете толкали черти!..» (1, 69).

Вырисовываются в повестях и общие представления о нижнем ярусе мира. Обычно ад связан с огнем, который пылает вечно, в то время как

грешники страдают от жажды (Морозов, Толстой 1995, 94). В «Страшной мести» колдун именно так описывает свои посмертные муки: его душа «... будет гореть в огне вечном, и никогда не угаснет тот огонь: все сильнее и сильнее будет он разгораться, ни капли росы никто не уронит, ни ветер не пахнет ...» (1, 158). Обратим внимание, что образ нижнего яруса мира дается через отрицание: «Все, что характерно для земного мира, мира жизни, имеет свой обратный коррелят в мире потустороннем» (Толстая 2008г, 243). Иногда, напротив, этому потустороннему миру придаются бытовые черты повседневности, и он, как и рай, переводится в кулинарный код.

В «Ночи перед Рождеством» черт – это повар, поджаривающий грешников на сковородке. Напаялив кухмистерский колпак, он орудует у плиты «... с таким удовольствием, с каким обыкновенно баба жарит на Рождество колбасу» (1, 105). Муки грешников уподобляются жарению колбасы, черт становится похожим на бабу, готовящую эту колбасу. Так снимаются угрожающие черты подземного локуса и самого черта, который перестает быть опасным и вызывает смех. Представление об аде, следовательно, дополняются кулинарными коннотациями. «Пытаясь представить ад и разворачивающиеся там картинки, народное сознание помещает туда котлы (сковородки), где варятся (жарятся) грешники» (Березович 2007, 491). В «Пропавшей грамоте» нижний ярус мира удивляет своим гастрономическим изобилием и полной схожестью списков блюд на земле и в пекле. Дед видит свинину, колбасу, крошенный с капустой лук и «много всяких сластей» (1, 87). «Сласти», разложенные на столе длиною от Конотопа до Батурина, особые. Напомним, что и «в сказочной реальности “иной мир” зачастую похож на “этот” с точностью до наоборот» (Агапкина 2007, 106). По народным представлениям, человек, оказавшийся в «том» мире или встретившийся с его представителем на земле, не должен есть предлагаемую ему еду, иначе он не найдет выход в «свой» мир и погибнет. У Гоголя дед не прилагает никаких усилий, чтобы устоять перед соблазном, нечистая сила сама поглощает пищу, которая внешне ничем не отличается от привычных деду кушаний, хотя, по распространенным поверьям, она может быть несъедобной или вообще не существовать.

В народной культуре существуют пространственные представления об аде как о пропасти. Их в повестях нет, но образ пропасти, подводящий к пропасти-аду, присутствует. В финале «Страшной мести» всадник бросает колдуна в пропасть, где его грызут мертвецы. Пропасть эта называется «безвыходной», «которой еще не видал ни один человек, страшщийся проходить мимо» (1, 175). «Безвыходная» пропасть явно может вести в нижний мир, но не конкретизируется как ад. В повести «Гетьман» есть еще одна картина подземного мира: «Есть что-то могильно-страшное во внутренности земли. Там царствует в оцепенелом величии смерть, распустившая свои костистые члены под всеми цветущими городами, под всем

веселящимся, живущим миром» (1, 290). Внутреннее пространство земли может означать ад, так как вбирает в себя значения смерти, которой ад и является — эти два концепта неразрывно связаны между собой. Образ смерти принципиально не ясен, зато четко указано ее расположение относительно мира людей — она находится под ним. Внутренность земли может быть населена адскими гномами, один вид которых «наводит содрогание». Так вновь возникают не свойственные славянской народной демонологии персонажи. О них речь шла и в «Сорочинской ярмарке».

Итак, рай и ад имеют пространственные параметры, отмечена вертикаль, ось мира, на которой расположены все его три яруса. «... “вертикальная” оппозиция таит в себе богатейший мифологический потенциал, поскольку пространственная вертикаль, соединяющая земной мир с небесным, неоднородна и не может быть освоена человеком, “закрепленным” в ее средней точке <...>. В то же время горизонталь <...> является более “бытовой”, потенциально осваиваемой» (Березович 2007, 43). Образы верхнего и нижнего ярусов мира насыщены подробностями. Конкретизация христианских представлений свойственна народной культуре, в многочисленных поверьях они принимают предметную, специфическую направленность (Толстой 1995з, 544). В гоголевских повестях появляются звезды-окошечки, черт-кузнец, танцующие от боли грешники, ангелы, закрывающие ставни своих небесных домиков.

* * *

В заключение скажем, что пространство в гоголевских повестях многомерно, для него характерна резкая смена объемов и ориентации по вертикали или по горизонтали, его отдельные элементы приобретают способность к росту, оно удваивается, распадается на части, растягивается, сжимается до одной точки. Эти искажения происходят под взглядом наблюдателя, но в целом они подчиняются устройству двух миров и границе между ними. В таком пространстве блуждает человек, которого нечистая сила заводит даже в пекло. В безопасности он находится в своем жилище, но тоже не всегда, так как и сюда проникают представители потустороннего мира. Оставаясь невидимыми, они оживляют предметы быта, кухонную утварь. Но все же, существуя внутри дома, в отгороженном от «чужого» мира пространстве, человек чувствует себя уверенно; это его пространство.

ГЛАВА VI

ВРЕМЯ

В повестях представлены различные виды времени, сплетающиеся между собой. Это время линейное — обыденное, время «жизненное», т.е. биографическое, историческое, — а также время циклическое. Обыденное время — это время повседневности, определяющее медленное, почти незаметное течение жизни персонажей, отрезки которого постоянно повторяются. Оно как бы не движется, если это и происходит, то на очень малых расстояниях, кроме того, в основном отмечаются его ключевые точки. Биографическое время лишь намечено. Писатель не проводит своих героев от прошлого к будущему, не смещает отдельные временные пласты, не возвращается вспять и не забегает вперед, чтобы создать сцепления настоящего, прошлого и будущего и таким образом выстроить «биографии», насыщенные событиями. Не прочерчивает он и прямой линии жизни своих персонажей. Они появляются перед читателем лишь в особо отмеченное время своей жизни. Историческое время в повестях свернуто и статично, его лишь вспоминают, в нем не живут, хотя время большинства повестей относится к неопределенному прошлому.

Писатель сосредоточивается на циклическом времени, выделяя природное время и представляя его в поэтическом освещении. Календарное время, которому подчиняется время обыденное, он прописывает достаточно подробно, учитывая, что церковно-календарный годовой цикл особо интерпретируется в народной культуре. «Содержательную основу народного календаря составляет мифологическая трактовка времени, различие времени сакрального, чистого, доброго и — нечистого, злого, опасного, что находит отражение в языке» (Толстая 1999б, 442). Так формируются представления о мифологическом времени, в котором проявляют себя демонологические персонажи, вмешивающиеся в жизнь человека. Мифологическое время не соположено с временем обыденным или «жизненным», они сталкиваются между собой, и их столкновения создают основную специфику временных параметров повестей, находящихся во взаимодействии с различными вариантами пространства и определяющих их так же, как эти варианты определяют их.

Очевидно, что не в каждой повести присутствуют все виды времени, но в них непременно происходят столкновения с мифологическим временем. Перед тем как описать эти столкновения, рассмотрим виды линейно-

го времени. О них нельзя сказать, что они непосредственно выписаны в повестях, но из замечаний о них, которые легко вычлняются, складываются измерения каждодневной жизни человека, выявляются чередования будней и праздников, намечаются соотношения прошлого, настоящего и будущего. Так линейное время приобретает определенные очертания, что способствует созданию резкого контраста между временем, принадлежащим человеку, и временем, принадлежащим демонологическим персонажам.

Обыденное время и способы его измерения

Часто повторяющиеся ежедневные события, подробности быта персонажей, их отношений вписываются в обыденное время. Это тот вид времени, к которому человек приспосабливается и течение которого он хорошо осознает и оценивает. Например, время, с его точки зрения, может проходить даром. Так считает дед, никак не могущий вступить в контакт со «смазливими рожами» в «Пропавшей грамоте».

Обыденное время различается как время труда и отдыха, называемое «досужим», т.е., временем свободным от дел. Нельзя сказать, что Гоголь особо настаивает на этом противопоставлении. Трудовые процессы в повестях не показаны непосредственно, но в «Вечере накануне Ивана Купала» их результаты обрисованы как приметы осеннего пейзажа: «Много козаков откосилось <...>. В степях покраснело. Скирды хлеба то сям, то там, словно козацкие шапки, пестрели по полю» (1, 48). Когда заканчивается цикл сельскохозяйственных работ, народ готовится к зиме: «Попадались по дороге и возы, наваленные хворостом и дровами» (Там же). Теперь козаки лежат на печи, время от времени промолочивая в сенях «залежалый хлеб». Так в лаконичной форме представлено чередование труда и отдыха, зависящее от годового цикла, структурирующего время обыденное. Оно не является определяющим для развития сюжета, Гоголь о нем лишь вспоминает, очерчивая тот отрезок времени, который начинается добычей клада и заканчивается появлением ведьмы в доме Петра. Отдельный отрезок «трудового» времени однажды становится моментом, в котором происходит знаменательный для развития сюжета разговор Василисы Кашпоровны со своим племянником, Иваном Федоровичем Шпонькой. Он состоялся в конце июля, после окончания жатвы.

Маркируется граница между трудом и отдыхом в течение дня. В «Майской ночи» сказано: «Было то время, когда утомленные дневными трудами и заботами парубки и девушки шумно собирались в кружок» (1, 52). В «Страшной мести» также отмечен переход к свободному времени: «...верно, где-нибудь народ идет с работы и веселится» (1, 158). События, происходящие в свободное время, прежде всего становятся предметом описания в повестях. Трудовые процессы Гоголя не интересуют. Только хлопоты

ты по хозяйству Василисы Кашпоровны, тетушки Ивана Федоровича Шпоньки, представлены подробно, как и Анны Ивановны из «Двух глав малороссийской повести “Страшный кабан”»: «Все время от пяти часов утра до шести вечера, то есть, до времени успокоения, было непрерывною цепью занятий» (1, 256). В остальном, все события повестей происходят в «досужее» время.

Существуя в обыденном времени, гоголевские персонажи приспособляются к его течению, его отрезки они определяют через трудовые действия: «...ведь нам стоит проехать только такое время, в какое добрый мужик успеет вымолотить полкопны жита, чтобы слышать собачий лай с моего двора» (1, 288). Так поселянин хочет сказать, что ехать им с его спутником придется недолго. Путь становится измерителем времени в раме повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка». Рассказчик проехал через весь город Гадяч и, только отъехав от заставы верст шесть, вспомнил о своем намерении повидаться со Степаном Ивановичем Курочкой. Это, можно сказать, индивидуальные попытки структурировать время, но существуют общие, традиционные способы его измерения, которые настойчиво называют рассказчики и сами персонажи.

Среди них достаточно редко упоминается год. Пасечник печалится, что его забудут через год, другой. Через каждый год в «Пропавшей грамоте» в одно и то же время танцует баба. Черт обещает шинкарю вернуться ровно через год, на ярмарке он появляется каждый год в одно и то же время. В связи с этим обстоятельством ярмарку не устраивают уже «лет с десяток». Неопределенно говорится о времени затворничества схимника в «Страшной мести» — «много лет». Пасечник вспоминает, что случилось ему проезжать через Гадяч «прошлый год». «Прошлого году» отец одного персонажа повести «Гетьман» купил «с полвоза кремней, дроби, пороху, серы, ну и всего, что до мизерии относится» (1, 270). Какое было время года, неизвестно и, видимо, неважно для рассказчика. «Того же году» перебираются из землянок в село козаки в «Вечере накануне Ивана Купала». Месяц — это тот отрезок годового времени, который упоминается мельком. Колдун живет в Заднепровье около месяца. Через месяц уже никто не узнавал Петра в «Вечере накануне Ивана Купала». В течение месяца Рудый Панько чувствовал, что его начинание может быть встречено неодобрительно. Указание на конкретный месяц года вынесено в название повести «Майская ночь».

Устойчивые отрезки годового цикла — времена года — обычно называют повествователь и рассказчики, но не персонажи. Пасечник вспоминает, что «Прошлый год, так как-то около лета...» он справлял свои именины (1, 91). В один августовский день Черевик едет на ярмарку. Бурсаки отправляются на «вакансии» в июне месяце, «когда обыкновенно бурса распускалась по домам» (2, 150), Хома Брут в июле едет в дом сотника.

Жарким летом развиваются события в «Заколдованном месте», где дед угощает чумаков спелыми дынями. Время действия «Пропавшей грамоты» также приходится на лето. Главный герой повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» неотлучно бывает в поле при жнецах и косарях, в обденную пору все страдают от жары. Приезжает он к себе на хутор ранней весной. В какое время года происходят события «Страшной мести» не уточняется, но, судя по всему, также в теплое время. Осень Гоголь в расчет не принимает, но в повести «Гетьман» упоминается «безжалостная» осень, раздевшая деревья — они «... сквозили, как решето, и, казалось, дрожали от вечернего холода» (1, 296). Действие «Ночи перед Рождеством», соответственно, относится к зимнему времени года.

Только в «Вечере накануне Ивана Купала» Гоголь демонстрирует смену времен года, ограничивая таким образом то время, которое Петро проживает в абсолютном беспамьятстве и безумии. Осенью заканчивается страда, улетают птицы: «Стаи уток еще толпились на болотах наших; но крапивянок уже и в помине не было» (1, 48). Наступает зима, и ветки деревьев убираются «инеем, будто заячьим мехом», и красногрудый снегирь прогуливается в ясный морозный день. Обратим внимание на то, что в поэме «Ганц Кюхельгартен» также появляется снегирь, но осенью: «Видали уж красавца снегиря; // И осенью давно запахло в поле» (1, 244). Описывая весну, Гоголь приводит народную примету наступления праздника Благовещения: «Наконец, снега стали таять, и *щука хвостом лед расколотила*» (1, 48). Также существовало поверье о том, что щука разбивает лед на св. Алексия (Маркевич 1991, 53). В этой краткой характеристике годового цикла создается подобие природного календаря, в котором собраны приметы смены времен года, учитывается также год церковный.

В двух повестях, «Ночи перед Рождеством» и «Вечере накануне Ивана Купала», определяющими являются не времена года, а церковные праздники, конкретизирующие отдельные временные точки жизни персонажей и других повестей, притом гораздо более четко, чем, например, время жатвы или покоса, которое может меняться в зависимости от погодных условий: «летом, перед самою Петровкой» (1, 107), «На Покрову-то, я готов поставить бог знает что» (1, 64). Это единственные примеры измерения времени значимыми точками церковного календаря. Церковно-календарный год структурирует ежегодно повторяющееся время жизни персонажей «Вия»: «В торжественные дни и праздники семинаристы и бурсаки отпраплялись по домам с вертепами» (2, 149).

Существуя в обыденном времени, персонажи фиксируют его движение, отмеряя особые промежутки, так этот вид времени дополнительно ритмизуется, но только уже в более мелких долях, чем год и месяц или времена года. Границы между этими промежутками — это время приема пищи, обед, «полудник», ужин (о завтраке речь вообще не идет) (см.: Вен-

дина 2009, 34–37, 52–54). Способы измерения, как видим, разработаны, в первую очередь, для дневного времени: они основаны на постоянном чередовании одних и тех же единиц. Но не только день разграничивается на отдельные отрезки, намечается также граница между днем, вечерним временем и ночью, какой является ужин. Создавая образы времени “изнутри” повествования с точки зрения своих персонажей, Гоголь пользуется «фольклорными человеческими измерителями времени» (М. М. Бахтин).

Ужин упоминается чаще всего, так как после него начинается опасное время. Кажется, Гоголь никогда не забывает сказать, что его герои собираются ужинать или уже поужинали. В «Заколдованном месте» дед, по словам рассказчика, возвращается домой «поздненько» и отказывается от галушек, т. е. он пришел к ужину. На следующий день, «Ввечеру, уже повечерявши» (1, 210), дед вновь возвращается на то место, где зарыт клад. В вводном рассказе «Вия» рассказчик так маркирует время наступления кровавых событий: «Шегун с жинкою, окончивши вечерю, легли спать» (2, 171). Винокур в «Майской ночи» тем же способом конкретизирует время событий своего рассказа: «Вечером, немного, может, раньше теперешнего, уселись вечерять» (1, 66). Поэтому нет ничего удивительного в том, что именно в это время появился странный незнакомец, подавившийся галушками. Не отвлекаясь на изображение вечера, но подробно рассказывая, как вся дворня собирается на кухне и ест галушки, Гоголь опосредованно указывает время, когда Хоме приходит пора идти в церковь. После того, как его возвращают в усадьбу, «... добрый ушат холодной воды мог только пробудить его к ужину» (2, 181). В другой раз именно во время ужина его охватывает беспокойство. Данило в «Страшной мести», «пообедавши», спал до вечера. Так отмечено начало времени, когда окончательно раскрывается колдовская природа его тестя. Ужином завершаются и обычные дни, прием пищи отмечает конец дневной поры: «Голова уже давно закончил свой ужин и, без сомнения, давно бы уже заснул» (1, 63); «После вечера вымыла мать горшок...» (1, 212); «Ну, Маруся, матери нечего дожидаться: давай-ка нам вечерять: баба уж верно спит!» (1, 305).

Время обеда однажды отмеряется по солнцу: «... солнце уже высоко, а у тебя обед еще не готов?» — говорит колдун дочери в «Страшной мести» (1, 150). «За обедом» разговорился дед в «Заколдованном месте». После первой ночи в церкви Хома спит до обеда, как и Вакула после поездки в Петербург. Для побега Хома выбирает послеобеденное время, когда вся дворня ложится спать. В другой раз «Он танцевал до тех пор, пока не наступило время полдника» (2, 181). В «Заколдованном месте» дед после «полдника» угощает чумаков дынями. В «Двух главах из малороссийской повести “Страшный кабан”» сказано, что обед не бывает позже двенадцати часов. Сколько времени проходит от обеда до вечера не уточняется. В повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» главный герой «в обе-

денную пору» приезжает к Григорию Григорьевичу.

Различные временные отрезки суток определяются и по времени церковной службы. Иногда наоборот — время службы определяется по положению солнца. Вакула, взглянув на небо, понимает, что проспал заутреню и обедню. Не увидев его в церкви, миряне беспокоятся: «Уже отошла заутреня; после заутрени отошла обедня... куда ж это, в самом деле, запропастился кузнец?» (1, 137). Время исчезновения нечистой силы фиксируется началом службы: черт убегает «с первыми колоколами к заутрене» (1, 97). Тетка деда в «Вечере накануне Ивана Купала» изумилась, увидев Петра в шинке, «... да еще в такую пору, когда добрый человек идет к заутрене» (1, 42). В повести «Гетьман» сказано: «В это время пасхи были освящены, и обедня кончилась, и многие уже стали расходиться» (1, 268).

Обыденное время отмеряется отрезками суток и целыми сутками. Ранним утром колдун приезжает под видом незнакомого пана, но, как рано, не говорится. Козаки в «Пропавшей грамоте» уезжают из шинка «до света». «Свежесть утра веяла над пробудившимися Сорочинцами» (1, 28). «Того же самого вечера» Хому уже видели в шинке. Эти указания на время суток, сделанные в прямой и в косвенной форме, не претендуют на особую точность и никак не мотивируют развитие событий, они служат лишь отправной временной точкой дальнейшего движения сюжета. Более длительные временные отрезки указывают на относительную продолжительность событий, оно распространяется и на демонологических персонажей. Черт в «Сорочинской ярмарке» с утра до вечера сидит в шинке. В «Ночи перед Рождеством» «Одна только ночь осталась ему шататься на белом свете» (1, 99), в аду он жарит грешников с утра до утра. Дед в «Пропавшей грамоте» едет к царице, не останавливаясь ни днем, ни ночью. Колдуну осталось жить один день. В тот же день, когда погиб Петро, исчез Басаврюк. Катерина в «Страшной мести» с утра до позднего вечера бродит по лесу.

Отрезками суток измеряется отдых — Пацюк спит по три четверти дня, Петро, вернувшись домой, проспал два дня и две ночи и проснулся только на третий день; путешествия — Хома с козаками проколесили большую половину ночи; продолжительность праздников и гуляний — гости на свадьбе в «Страшной мести» пируют до поздней ночи, парубки и девушки колядуют всю ночь. Целыми сутками измеряются длительные поездки. Дед в «Пропавшей грамоте» на другой день уже был в Конотопе, Иван Федорович Шпонька после встречи с Григорием Григорьевичем на третий день был в своем хуторе. Десять дней уже живет Катерина в доме есаула, но все нет ей покоя. Семь дней и семь ночей сражаются козаки с ляхами, колдун едет «день, другой». Время, в течение которого, происходят эти события, восходит к фольклорным временным клише, которые Гоголь употребляет не так часто. В некоторых, вполне подходящих случаях он от них от-

казывается. Например, вместо того, чтобы сказать, что король Степан долго воюет с «турчином», Гоголь уточняет продолжительность сражения как три недели, явно отказываясь от лексики думы, которой он подражает в песне бандуриста («Страшная месть»).

Более дробное деление времени в повестях также приблизительно — «несколько времени», «в продолжение того времени», «мало погоды», «в непродолжительном времени», «минуту спустя», «мало спустя». В указаниях на точные временные промежутки писатель не нуждается, с помощью избранных им слов времени он представляет последовательность действий персонажей, отмечая временные разрывы между ними или начало нового сюжетного эпизода. Правда, длительность времени иногда конкретизируется, но не настолько, чтобы стать окончательно определенной. В «Заколдованном месте» продолжительность ожидания указана как «часа три», но не три часа. Здесь же невнимательные слушатели отвлекаются от рассказа деда и занимаются своими делами, один из них «выгребает из печки целый час уголь для своей трубки» (1, 206). Оксана в «Ночи перед Рождеством» «С час стоит, глядясь в зеркало, и не наглядится» (1, 102). В «Вие» Хома со спутниками, сбившись с пути, ищут пристанище: «Но уже более часу, как они минули хлебные полосы, а между тем им не попадалось никакого жилья» (2, 151). Также за час до ужина дворня сотника собирается у кухни. Хома читает над покойницей «уже около часу». Цыган обещает Черевiku быть у него через час. «Более часу», «около часу», «за час», «целый час» — эти выражения никак не претендуют на точность.

В «Вие» Гоголь не раз называет минуту, которая не является минутой астрономической, это всего лишь малый отрезок времени, в течение которого совершается одномоментное действие: «минуту спустя они увидели», «в одну минуту съел карася», «на минуту остановился», «душа разрушена в одну минуту» (2, 153, 154, 158, 164). Сотник, оплакивая свою дочь, обращается к ней со словами: «Если бы только минуточкой долее прожила ты...» (2, 165). В «Ночи перед Рождеством» «чорт в одну минуту похудел» (1, 128). Иногда минута заменяется мгновением, обе эти лексемы одинаково означают краткость времени, за которое происходит некоторое действие: «... закрыл в одно мгновение голову свою руками» (1, 19), «... на мгновение освещал дно провала» (1, 287). Колдун умер «вмиг», т.е. мгновенно. Иногда время исчисляется несколькими минутами, но «минут десять», о которых говорит Оксана, видимо, длятся примерно столько же, сколько одна минута. «Не прошло несколько минут, как мелькнула между деревьев белая сорочка» (1, 275), т.е. герой очень скоро увидел свою возлюбленную. То же в «Майской ночи»: «И через несколько минут, всё уже уснуло в селе» (1, 79). Такие малые отрезки времени практически не различаются.

Обратим внимание на то, что в повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» указаний на обыденное время гораздо больше, чем в «мифо-

логических” повестях, в ряд которых она не входит. Герой путешествует «с небольшим» две недели, на третий день приближается к своему хутору, дня через четыре тетушка наконец отправляется в гости, часа через два приезжает на хутор Сторченко, несколько часов она ждет Ивана Федоровича. Постоянно упоминаются малые промежутки времени — четверть часа, минута, обеденная пора. Уже «ввечеру» главный герой уезжает от Григория Григорьевича, ранее обыкновенного ложится спать, встав «потру», обращается к гадательной книге. Вот как маркируется время передвижения героя: «Солнце давно уже зашло, когда он взъехал с кибиткою и с жидом на постоялый двор» (1, 186). Так в указаниях на время событий жизни персонажа, на привычный распорядок его дня прослеживается ежедневный ритм действий Ивана Федоровича. Его возможный сбив означает для него катастрофу.

Указывая на частую повторяемость действий, Гоголь употребляет наречие — ежеминутно. Для длительного времени существуют устойчивые обороты — «ни днем, ни ночью», «не час, не другой». Чтобы указать на simultaneity некоторых действий, Гоголь вводит словосочетания «во всё это время», «в то самое время»: «В это время путник наш <...> въехал в лес» (1, 296). Чтобы связать события между собой, он использует словосочетание «в остальное время». Точкой отсчета времени новых событий или состояний персонажей становится словосочетание «с той поры»: «И с той поры заклил дед и нас верить когда-либо чорту» (1, 212). Время, кстати, может означать погоду: «...и так как время было хорошее, то Шепчиха легла на дворе» (2, 171). В таком же значении эта лексема выступает в русских диалектах (Вендина 2000, 44).

Итак, обыденное время чаще всего членится на довольно мелкие отрезки, в результате чего в повествование включаются ритмически повторяющиеся указания на минуты и часы и гораздо реже — на недели и месяцы. Также год или несколько лет лишь упоминаются в повестях. Все эти единицы измерения, как уже говорилось, приблизительны, но из них складываются временные рамки повседневной жизни персонажей, которая не перерастает в историю их жизни. Из нее выхватываются лишь отдельные моменты, свидетельствующие о постоянной повторяемости действий, чаще всего не значимых для развития сюжета, но создающих ритмичность существования человека. Очертания спокойной размеренной жизни, в которой ему ничто не угрожает, способны исказиться, что мы покажем далее, а сейчас перейдем к «жизненному» времени.

Разорванное течение жизни

Ни отрезки обыденного времени, ни краткие упоминания о разных порках жизни персонажей не срастаются в повестях в единое целое, в «жизненном» времени они не существуют. Взятая в целом жизнь персонажа

как некая длительность, насыщенная событиями, по-разному осмысляемыми персонажами, не интересна Гоголю. Его не занимает, как человек последовательно проживает свою жизнь, он не представляет ее как связную последовательность событий. В повестях нет места движению жизни во времени. Каждому из персонажей предопределены лишь отдельные временные отрезки, и только вырванные из предполагаемой жизненной целостности события, совершающиеся в мифологическом времени, определяют сюжетное пространство повестей.

Законченная, состоявшаяся жизнь персонажа могла бы быть последовательно описана через категорию времени, ибо жизнь, вообще всякое существование, оформляется временными рамками. Конец и начало, границы земного бытия — это определенные точки времени, которые в культурном сознании различно соединяются между собой — и главное — оцениваются. Между ними движется жизнь человеческая — от детства, юности через зрелость к старости и к смерти. М. М. Бахтин утверждает, что биографическое время не только членится на поры жизни — в него входят и малые временные отрезки, значимые для характеристики героя. Это время, с точки зрения исследователя, ограничено, неповторимо и необратимо (Бахтин 1979б, 196). Может быть, именно поэтому оно крайне мало занимает Гоголя, который лишь штрихами намечает линии жизни своих персонажей, очень редко отмечая ее начало и конец, причем в тех случаях, когда их рождение или смерть мифологически маркированы. Правда, он выделяет иногда отдельные временные моменты, в которые совершаются повороты сюжета. Это может быть свадьба или военное сражение.

Не разворачивая историю жизни, в том числе и главных персонажей, Гоголь все же отмечает начало их жизни, например, Петра в «Вечере накануне Ивана Купала», который родился сиротой. Сиротство, о чем уже говорилось во II главе, — важный признак отчужденности, свидетельствующий о потенциальной связи с «тем» миром. Поэтому о начале жизни Петра можно говорить как о чем-то мифологически значимом. Его смерть также насквозь мифологична. Когда народ кинулся в хату, на том месте, где стоял Петро, лежала «... куча пеплу, от которого местами подымался еще пар» (1, 49). О происхождении Данилы в «Страшной мести» ничего не говорится, известно лишь, что он погибает на поле битвы от руки колдуна. Хома в «Вие» в беседе с сотником создает свою предысторию, в остальном, он, как и другие персонажи, выпадает из биографического времени и погибает в результате столкновения с «тем» миром. Также демонологические персонажи переживают смерть, ведьма в «Вие», панночка в «Майской ночи», колдун в «Страшной мести».

Жизненные ситуации многих персонажей лишь предполагаются. В «Сорочинской ярмарке» у них нет предысторий, продолжение линии жизни предполагается только для Параски и Грицько. В «Ночи перед Рожде-

ством» есть отсылки к прежней жизни Чуба, выписана «человеческая» характеристика Солохи, позволяющая предположить, как она собирается строить свою дальнейшую жизнь. Другие персонажи лишены истории жизни, складывается она только у Вакулы и Оксаны. Идиллическая картинка их семейного счастья предстает перед взором архиерея. Биографическое время в «Майской ночи» принадлежит лишь Ганне, оно дано косвенно в упоминании о ее жизни у матери. Линия жизни Катерины («Страшная месть») прорезывает повествование — о детстве она вспоминает в беседах с Данилой, о ее пребывании в монастыре сообщается в финале повести. Это один из немногих примеров разрешения частной сюжетной линии по окончании основного сюжета. В «не-мифологической» повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» биографическое время, как и обыденное, разработано основательно. В предыстории главного героя, заканчивающейся сообщением о выходе в отставку, представлены годы детства, учения, службы в армии. Гоголь указывает основные временные промежутки его жизни — после одиннадцати лет службы Иван Федорович был произведен в подпоручики, через четыре года вышел в отставку, четыре года он живет в Вытребеньках.

Не стремясь к созданию биографий реальных персонажей, Гоголь — вразрез с народными мифологическими представлениями — пытается наделять ими персонажей демонологических. Предыстория панночки в «Майской ночи» заканчивается ее самоубийством, начинающим ее посмертное существование в образе русалки. Также и другие демонологические персонажи имеют краткие предыстории, как Басаврюк в журнальной редакции повести. Сжато говорится о прежней жизни Пацюка. Эти предыстории — как бы заявки на биографии, но не более того. Особо следует отметить, что колдун в «Страшной мести» — единственный персонаж, кто снабжен историей рода, но только в одном аспекте — аспекте преступлений, длящихся во времени и образующих единую цепь грехов. «... особенно великим грехом являются новые, неслыханные преступления: они получают с момента своей реализации бытие, и каждое новое их повторение падает на голову не столько непосредственно совершившего их грешника, сколько на душу первого преступника. <...> Злодей Петр, убив побратима, совершает неслыханное преступление, соединяющее грехи Каина и Иуды, и становится зачинателем нового и небывалого зла. Преступление его не уходит в прошлое: порождая цепь новых злодейств, оно продолжает существовать в настоящем и непрерывно возрастать» (Лотман 1994б, 334–335).

Итак, жизнь персонажей редко заключена в маркированные временные рамки, начало и конец их земного бытия остаются неизвестными. Не достигая статуса героя, заслуживающего биографию, они пребывают в обыденном времени, наполненном избыточными деталями быта, явно ото-

двигающими течение их жизни на второй план. Она не прописана подробно и не имеет отчетливых контуров.

Писатель крайне редко говорит о возрасте своих персонажей, правда, Солохе, например, не больше сорока лет, отцу панночки около пятидесяти. Фоме Григорьевичу на момент действия «Заколдованного места» одиннадцать лет, а, может быть, и нет, так как он еще бегаёт на четвереньках и лает по-собачьи. Короче говоря, он тогда «был еще дурень» (1, 206). В «Сорочинской ярмарке», чтобы указать на пожилой возраст Черевика, Гоголь называет время неумолимым парикмахером, «который без зову является и к красавице, и к уроду, и насильно пудрит несколько тысяч уже лет весь род человеческий» (1, 11).

Персонажи не рефлектируют по поводу течения своей жизни. Можно, правда, указать на внутренний монолог героя повести «Гетьман» Остраницы, в котором он повествует о своей трагической жизни: его мысли «излились в длинном монологе, из которого, может быть, <читатели> узнают сколько-нибудь жизнь героя» (1, 283). Его сиротство, пленение и возвращение на родину, жизнь у запорожцев — вот события, о которых размышляет герой.

В народной культуре различаются два вида времени, которые оцениваются диаметрально противоположно: «Положительное время — это время жизни, время этого, земного мира; отрицательное — время смерти, прорыва в потусторонний мир, время нечистой силы» (Толстая 1995в, 450). Но и в положительном времени возможны некие «срывы», речь идет о сроке, отпущенном человеку, который он должен прожить. Если он его не дожил или пережил, то нарушил законы устройства жизни. «Положенный срок» — это то время, которое «отмерено, предопределено судьбой и должно быть прожито в соответствии с предназначенной человеку долей. Неизжитый век, преждевременная смерть (тем более насильственная) или самоубийство считаются наказанием за грехи, угрозой всему миропорядку» (Там же). Гоголь не учитывает мифологических представлений о смерти до срока, они проступают лишь в высказывании отца ведьмы в «Вие»: «Я не о том жалею, моя наймилейшая мне дочь, что ты во цвете лет своих, не дожив положенного срока, на печаль и горесть мне оставила землю» (2, 166). Зато писатель не раз возвращается к теме «избыточного» времени. Он лишь иногда сосредоточивается на молодости и чаще обращается к старости, не увязывая эту пору жизни с персонажами, имеющими важную семантическую нагрузку в сюжете и предпочитая персонажей фоновых, только на время появляющихся и тут же исчезающих со страниц повестей.

Рассмотрим, как Гоголь характеризует отрезок жизни, когда, по народным представлениям, в свои права вступает мифологическое время, оттесняя время «жизненное». Веселый финал «Сорочинской ярмарки»

неожиданно оттеняют пляшущие старухи, которые нужны Гоголю для того, чтобы завершить семантический план повести и создать диссонанс ее оптимистической модальности. «Образ “подтанцовывающих” старушек — первая странность финальной сценки» (Манн 2007а, 16). Их старость не только противопоставлена молодости: старухи не замечают молодую чету, не видят нового, живого, смеющегося человека. В них нет жизни, их «один только хмель, как механик своего безжизненного автомата, заставляет делать что-то подобное человеческому, они тихо покачивали охмелевшими головами, подтанцовывая за веселящимся народом» (1, 35). Противопоставление человека машине, автомату, проскользнувшее в сравнении, — один из вариантов антитезы человек / не-человек. Называя старух беспечными, Гоголь указывает на их безотносительность к жизни, не вызывающей у них никаких чувств. Они не испытывают ни детской радости, ни сочувствия к происходящему. Ими владеет равнодушие могилы, старухи уже не здесь, жизнь их покидает. Только по давней привычке включаются они в танец, в веселье, которое их никак не задевает. Об их внешних приметах сказано лишь однажды — у них ветхие лица. Ветхость живого, готовящегося перейти в иное состояние — это знак умирания, того пограничного состояния «почти умершего» человека, которое Н. В. Злыднева называет состоянием-процессом: «почти-конец, еще-не-начало» (Злыднева 2006, 16).

Пляшущие старухи знаменуют колебание между жизнью и смертью, они находятся на границе между ними и представляют собой опасность. В народной культуре пережившие свой век — это особые люди. «...слишком долгая жизнь воспринимается как угроза равновесию мира» (о глубоких стариках говорят, что они «чужой век заедают») (Толстая 1995в, 450). Старый человек видится «как пребывающий в конце пути, на грани двух миров, как дряхлый, исчерпавший свой жизненный потенциал» (Кабакова 2004б, 282). Старухи, равнодушно веселящиеся на свадьбе, напоминают о конце всего, а не только свадебного веселья. Пляшущие и полумертвые, они знаменуют затянувшийся конец земной жизни, через них мифологическое начало вторгается в пространство, в котором пребывают главные герои повести. В «Страшной мести» присутствует аналогичный эпизод, но не имеющий коннотаций старости со смертью: «Девяностолетнее и столетнее старье» гуляет на свадьбе сына есаула и старается не отставать от молодых. Это «старье», «подгуляв, пустилось и себе приплясывать, поминная не даром пропавшие годы» (1, 141–142).

В неоконченной повести «Гетьман» Гоголь делает наброски сходных портретов старух, вновь акцентируя тему изжитой жизни или смерти при жизни. В одной «жертве могилы» «сильная природа нарочно удерживала жизнь, чтобы показать человеку всю ничтожность долголетия, к коему так жадно стремятся его желанья» (1, 304). Так активизируются значения

оппозиции жизнь/смерть и вновь развивается тема слишком долгой жизни, к которой человеку стремиться не следует. Как и у старух в «Сорочинской ярмарке», у этой старухи на лице разлито могильное равнодушие. Глаза ее ни на что не глядели, в них не было искры живости, «тот бы обманулся, кто прочитал бы в них что-нибудь похожее на любопытство» (Там же). Разорваны все ее связи с миром живых, ее жизнь протекает на печи, ставшей для нее целым миром, «который так же казался ей просторен и люден, как всякий другой» (Там же). Портрет другой старухи, жены козака Кузубия, Гоголь выстраивает на основе оппозиции молодость/старость, следуя романтической поэтике. Она — «несчастный остаток человека», существо, едва живущее и иссохнувшее. Ее лицо способно вызвать лишь неизъяснимо тоскливое чувство. Когда-то в ее глазах были буря, страсть, ныне они неподвижны. Губы ее мертвого цвета, а раньше были свежи, как румянец на спелом яблоке. «И кто бы подумал, что эти слившиеся в руины черты были когда-то чертовски очаровательны <...>. И все прошло, прошло незаметно; образовалось, наконец, лишь бесчувственное терпение и безграничное повиновение» (1, 287). Молодость здесь не просто превратилась в старость, человек стал руиной — старуха ходит, едва передвигая ноги, ее взгляд ничего не выражает, ее ничто не связывает с жизнью.

К теме старости Гоголь возвращается и в «Двух главах из малороссийской повести "Страшный кабан"», где Анна Ивановна предстает в тот «период жизни, который есть слабое повторение минувших, холодный, бесцветный перевод созданий пламенного, кипящего вечными страстями поэта, — тот период, когда воспоминание остается человеку как представитель и настоящего, и прошедшего, и будущего, когда роковые шестьдесят лет гонят холод в некогда бывшие огненным ключом жилы и термометр жизни переходит за точку замерзания» (1, 256). Эту «потухшую» жизнь, правда, оживляют бодрость и здоровье.

Как видим, Гоголь активно и по-разному реагирует на приметы старости, то мифологизируя ее, то сравнивая с молодостью как с лучшей порой жизни человека. Повторим, он не описывает подробно и последовательно положительное время жизни и останавливается на том переходе от положительного времени к отрицательному, которым завершается жизнь человека.

Знаки истории

Лишая своих персонажей биографии, писатель не стремится вписать хотя бы некоторые события их жизни в историю, но относит действие повестей к прошлым, «тогдашним» временам, к «старине» («в старину случившемся деле»). Так он как бы отодвигает сюжеты повестей от современности. «Круг быта Гоголем дан перерожденным на фоне истории; гипербо-

лизм первой творческой фазы — следствие смещения перспективы культом старины, преданий, легенд Украины» (Белый 1996, 23).

В «Сорочинской ярмарке» год, когда происходят события повести, не назван точно, есть только попытки добиться точности: «тысячу восемьсот ... восемьсот... Да, лет тридцать будет назад тому» (1, 10). В «Вечере накануне Ивана Купала» события отодвигаются на целый век: «Лет, куда! более чем за сто, говорил покойник дед мой, нашего села никто и не узнал бы» (1, 38). «Ночь перед Рождеством», судя по петербургскому эпизоду, относится ко времени царствования Екатерины. Полковник Глечик в повести «Гетьман» так конкретизирует время событий своего вводного рассказа: «Лет за пятьдесят перед тем, как мы балагурим с вами» (1, 300). Писатель обычно ограничивается такими преднамеренно неясными указаниями, но в этой же повести сказано: «Был апрель 1645 года», (1, 265). В другой ее главе называется иная дата: «В 1548 году, в начале весны, ночью, тишина маленького городка Лукомья была смущена отрядом рейстровых коронных войск» (1, 287), т.е. действие переносится в XVI век. «Гетьман» был задуман как повесть историческая, этим объясняются конкретные даты описываемых в ней событий.

О течении исторического времени во всем цикле повестей вспоминают персонажи или рассказчики, но только его отдельные точки прописываются как знаменательные для развития событий, как в «Страшной мести». Не только отдаляя во времени описываемые им события, но, и опираясь на память своих персонажей, Гоголь создает своеобразные исторические экскурсы. Они с удовольствием вспоминают давние события, в которых участвовали сами или о которых слышали. Голова в «Майской ночи» постоянно пытается рассказать, как он сопровождал царицу в ее крымском путешествии, но именно дата, которую он никак не может выговорить, каждый раз мешает ему в этом начинании. Давность этого знаменательного события подчеркивается особо: «Давно еще, очень давно...» (1, 60). Другие персонажи с горечью говорят о былом, как Данило в «Страшной мести»: «Ох, помню, помню я годы; им верно не воротиться!» (1, 162). В «Вечере накануне Ивана Купала» Фома Григорьевич вспоминает рассказы деда «про давнюю старину, про наезды запорожцев, про ляхов, про молодецкие дела Подковы, Полтора-Кожуха и Сагайдачного» (1, 37), т.е. исторические события первой половины XVII в. Иногда косвенно вводятся и более ранние времена, как в «Страшной мести». В песне бандуриста упомянуто время, когда правил король Стефан Баторий, названный в повести королем Степаном, князем Седмиградским. О прошлых временах не вспоминает ни один из персонажей «Сорочинской ярмарки». Полностью историческое время отсутствует в «Пропавшей грамоте» и «Заколдованном месте». Персонажи этих повестей предстают перед читателем в «данный момент» и ни разу не выходят за его рамки.

Прошлое противопоставляется настоящему и оценивается очень высоко, в том числе, в частности. «До какой это поры дожили», — восклицает Пудько в повести «Гетьман», сравнивая современность с тем, что было раньше, когда все было лучше, по утверждению самых разных персонажей: «В старину свадьба водилась не в сравнение нашей» (1, 46), «В старину любили хорошенько поесть, еще лучше попить, а еще лучше повеселиться» (1, 140). В старое время «винниц» было меньше, а удалые запорожцы попадались на каждом шагу: «Нет, прошло времячко: не увидать больше запорожцев» (1, 82). Так в разных аспектах характеризуется старина, обобщенно именуемая «иным временем», которое вызывает восхищение и тоску по утраченному.

Как прошлое разграничивается с настоящим, принципиально неясно, очевидно только то, что оно — это часть жизни, которая уже прожита героями или их отцами и дедами и которую они без усталости вспоминают, притом в самых разных ракурсах. Для матери Григория Григорьевича Сторченко старина — это то время, когда «гречиха была по пояс; теперь бог знает что. Хотя, впрочем, и говорят, что теперь всё лучше» (1, 201). Она вздыхает, и в этом вздохе слышится «вздых старинного осьмнадцатого столетия» (Там же). Для настоящих козаков это время боевой славы, как для Данилы в «Страшной мести»: «Это было золотое время! <...> О время! время! минувшее время» (1, 162). Он требует принести кухоль меду, чтобы выпить за прежнюю долю и давние годы. М. Вайскопф по этому поводу замечает: «Казачья “слава” Украины — лишь в сакрализованном прошлом, прикрепляемом к патриархальному образу старого гетмана. В настоящем — распад и вырождение» (Вайскопф 1993, 120). Один из разгулявшихся парубков в «Майской ночи» уверяет, что, когда бесится, он будто поминает старые годы. Здесь, конечно, имеется в виду не время его жизни, а рассказы, которые парубок слышал от стариков, всегда готовых рассказывать о былом.

По выражению Бахтина, отрезки исторического времени — прошлое, настоящее, будущее — не являются «голыми» временными категориями. Это категории смысловые, тесно взаимосвязанные между собой, значения которых постоянно перекликаются. Поэтому будущее «как бы растворяется в прошлом и настоящем, предопределяется ими» (Бахтин, 1979б, 164), а прошлому приписываются смыслы, которые желательно видеть в настоящем. Именно так оценивается прошлое в повестях, о будущем мечтают только влюбленные герои: «Но настоящее опять вторглось в это обворожительное будущее» (1, 284). Храбрые козаки не ждут от будущего ничего хорошего. «Времена лихие приходят», — размышляют они (1, 162), хотя будущее — это то, «чего еще ценностно нет, что еще не *дискредитировано* бытием, не загрязнено бытием-данностью, чисто от него, неподкупно и несвязанно-идеально» (Бахтин 1979б, 164).

Есть в повестях еще один вариант отсылки к прошлому — не в слове героев о славных битвах, а в описании жилищ прошлых лет, правда, целиком не сохранившихся до «нашего времени». Мотив руин, столь любимый в романтическую эпоху, здесь отсутствует, зато настоятельно подчеркивается, что от прошлой жизни не осталось ничего. Никто в давнее время не строил настоящих хат, беднота ютилась в землянках, «только по дыму и можно было узнать, что живет там человек» (1, 38). Это все знаки прежних трудных времен, когда не прекращались набеги врагов, не дававших казакам обзавестись «порядочною хатою». Поэтому в повести «Гетьман» повествователю представляется исключением сохранившийся дом деда главного героя, Острицы. «Очень замечательная достопамятность в той стране, где древностей почти не было, где брани, вечные брани, производили жестокое опустошение и обращали в руины всё то, что успевали сделать трудолюбие и общежительность» (1, 279–280). Символизируют прошлое «старая, истерзанная временем, покрытая мохом церковь» (1, 265), уже почти разрушившаяся, хотя в ней идет пасхальная служба; еще одна, обожженная порохом, утопавшая в крапиве и колокольчиках, «носившая на себе всю летопись страны, терпевшей кровавые жатвы» (1, 288). Так пространство сопрягается со временем и становится его знаками.

Историческое время в повестях разработано еще слабее, чем время биографическое, что еще раз доказывает «равнодушие» Гоголя к линейному времени. Его не занимает последовательное движение истории или жизни одного человека. Время обыденное, как мы старались показать, он представляет прежде всего как время повторяющееся. Его однотонность взрывается при вступлении в свои права мифологического времени.

Слом времен

На стыке этих двух видов времени происходят встречи человека с представителями «того» мира, чему Гоголь уделяет наибольшее внимание. Он фиксирует их как решающие для развития сюжета, одновременно противопоставляя время обыденное мифологическому. На первом плане у него находится один отдельно взятый момент, в котором совершается нечто чрезвычайно значимое, а не событие, растянутое во времени. Этот момент Гоголь делает кульминацией сюжета и подготавливает его, создавая контрасты времени обыденного и мифологического, а также сплавляя их между собой. Уловив граничность церковно-народного календаря, писатель вместил в него эпизоды жизни персонажей, протекающей в обыденном времени, подчиненном календарному, на которое в экстремальных ситуациях накладывается время мифологическое.

Отрезки обыденного времени могут становиться своеобразной временной рамкой для разворачивания мифологического события, как киевские эпизоды в «Вие». Это время слабо конкретизируется, Гоголю достаточно

сказать, что козаки с Хомой отправились в путь в жаркий июльский день и только к вечеру вспомнили, что им пора ехать далее. Но в дальнейшем время суток четко делится на мифологическое, ночное, и дневное, обыденное. Основные события, разворачивающиеся во времени мифологическом, заключены в рамки обыденного времени и в «Пропавшей грамоте», и в «Заколдованном месте». В этом времени дед покидает родной дом и возвращается в него, бродит по ярмарке, но затем происходит «слом времени» — мифологическое время вторгается в жизнь этого персонажа. В «Заколдованном месте» мифологическое время разрывается паузами — дед трижды возвращается в свою хату, и действие ненадолго возвращается в обыденное время. В «Страшной мести» мифологическое время как бы «наплывает» на обыденное, оба вида времени тесно связаны между собой и будто прорастают одно в другое. В этой повести лишь некоторые события происходят в обыденном времени, течение которого нарушается вторжением демонологического персонажа. В «Вечере накануне Ивана Купала» в обыденном времени происходят встреча Петра с Пидоркой, сватовство ляха, а потом и самого Петра, а также его свадьба с Пидоркой. Всем остальным эпизодам отведены «стыки» обыденного и мифологического времени. События «Майской ночи» как мало значимые, так и решающие для развития сюжета, группируются в одном времени — вечер, ночь. Почти все они могли бы произойти днем, лишь встреча Левко с русалкой должна состояться в ночное время как событие мифологического плана. В «Сорочинской ярмарке» обыденное время превалирует над мифологическим, представленным только в вводных рассказах. Оно лишь на несколько мгновений заслоняет обыденное время. В «Ночи перед Рождеством» стихия праздника пронизывает собой все события, и церковно-календарное время определяет поведение и реальных, и демонологических персонажей.

Попытаемся выяснить, какими средствами Гоголь создает образы мифологического времени, имея в виду, что и во временном плане писатель опирается на народные мифологические представления. Время появления демонологических персонажей — важный показатель их природы. Для некоторых из них, даже более значимый, чем, например, их внешний вид (Толстой 1995а, 279). Это замечание относится к полуднице, но его можно распространить и на других персонажей. «Указание на время — один из наиболее устойчивых и существенных для понимания сути происходящего элементов текста. Он выполняет важнейшую знаковую функцию: сигнализирует о факте нарушения поведенческих норм и создает напряженную атмосферу ожидания того, что дальше случится нечто необычное» (Виноградова 2006, 225).

Писатель «выпускает» нечистую силу отнюдь не в любой ситуации и не в любое время. Ее появление связано, как и в народной мифологии, с тем ритмом, следуя которому демонологические персонажи вступают в

действие. Сохраняя временные показатели народной культуры, Гоголь трансформирует мифологическое в мифопоэтическое и постепенно нагнетает ужас происходящего. Он наделяет своих персонажей чутким отношением ко времени, даже, можно сказать, чувством времени. Они иногда оказываются способными ощущать приближение рокового часа, «*читать приметы хода времени во всем*» (Бахтин 1979а, 204). Время, которое пропускается сквозь призму восприятия человеком, Бахтин называет психологическим. Гоголь особо не концентрируется на этом виде времени, оно для него лишь подспорье для того, чтобы столкнуть между собой время обыденное и мифологическое.

Он тщательно выписывает временные параметры роковых для человека событий, не нарушая мифологических представлений о том, в какое время года и суток активизируются демонологические персонажи. Относит встречи с ними реальных персонажей к определенным датам церковного календаря, когда, по народным поверьям, активизируется нечистая сила, а также к ночному времени суток, на что обратил внимание Ю. В. Манн, сказавший, что Гоголь, как и все романтики, отнюдь не пренебрегает «ночной поэтикой, “ночной стороной” человеческого существования» (Манн 2007в, 725). Одновременно эта «ночная сторона» имеет мифологические очертания.

Церковный календарь. Церковный календарь в народной культуре подвергается переосмыслению. Великие смыслы церковных праздников не искажаются, но существенно дополняются народными верованиями, по которым «Праздник как время, когда граница между тем и этим светом разомкнута и легко проницаема (как в ту, так и в другую стороны), является часом «икс» не только для демонов, но также и для всего сонма потусторонних и хтонических существ, буквально наполняющих сей мир» (Агапкина 2000, 212). Так он становится особой границей циклического времени. В годовом цикле, по народным представлениям, выделяются «межевые дни-праздники, обозначающие середину, половину летнего и зимнего периодов. Таковыми у славян оказываются день, особенно ночь под Ивана Купала (Рождество св. Иоанна Крестителя — 24. VI. ст. ст.) летом и Рождество зимой» (Толстой 1997, 19). В такие дни «происходит нечто вроде открытия земли, преисподней, из которой вылезает вся нечисть, особенно опасная по ночам. <...> Святки, близкие по времени к зимнему солнцевороту, перекликаются по обрядности и верованию в бесчинство нечистой силы с днем или, точнее, ночью накануне праздника Ивана Купалы» (Там же, 22, 23). Такое время иногда именуется кривым: «... в народных представлениях о времени мотив кривизны входит в ряд аналогичных негативных концептов, имеющих отношение к опасному миру» (Толстая 2008е, 284). У Гоголя именно к такому времени приурочены события «Ночи

перед Рождеством» и «Вечера накануне Ивана Купала», что еще раз подтверждает смысловое и сюжетное единство всего цикла повестей.

Действие «Ночи перед Рождеством» происходит в канун праздника, когда мифологический мир пересекается с миром реальным. «Последний день перед Рождеством прошел. Зимняя ясная ночь наступила. Глянули звезды», — так начинается повесть (1, 96). Тут же появляется черт, которому «последняя ночь осталась шататься по белому свету и выучивать грехам добрых людей» (1, 97). Ему еще недолго осталось вредить людям, завтра, с наступлением святого праздника, «побежит он без оглядки, поджавши хвост, в свою берлогу» (Там же). Пока же он вмешивается в жизнь не только своего заклятого врага Вакулы, но и всех жителей Диканьки, притом в паре с ведьмой. Не только черти, но и ведьмы активизируются в сочельник, устраивают шабаши, стараются украсть месяц (у Гоголя ведьма крадет звезды. — *Л.С.*), причиняют вред людям и животным (Виноградова 2006 103). Эти персонажи, «будучи воплощением языческого начала, воспринимаются в традиционной культуре как “представители” нехристианского времени» (Агапкина 2000, 215). Их появление свидетельствует о мифологической наполненности времени, в котором разворачиваются события этой повести.

Гоголь не позволяет демонологическим персонажам окончательно взять власть над людьми и противопоставляет козням нечистой силы обряд колядования и церковную службу. В примечании, названном «замечанием пасичника», он довольно подробно объясняет, как происходит колядование: «Поют часто про Рождество Христа; а при конце желают здоровья хозяину, хозяйке, детям и всему дому» (1, 96). Упоминается в примечании «болван Коляда» и запреты на колядки. В тексте повести колядные песни лишь названы, воспроизведены же шедровка — «Шедрик, ведрик! / Дайте вареник, / Грудочку каши, / Кильце ковбаски!» (1, 115) — и обрывок озорной песни.

Поведение колядников пронизано весельем — они смеются, поют, рассказывают забавные истории, «Казалось, всю ночь напролет готовы были провеселиться!» (Там же). «... мотив веселья, которому придается магическое значение благопожелания, является стержневым мотивом рождественской обрядности и фольклора» (Толстая 2008д, 253). Колядники шалят, толкаются, кто-то подставляет подножку, падает, кто-то бросается снежками. Так у Гоголя в очень слабой форме показаны бесчинства, разрешавшиеся как в предрождественский вечер, так и во время других обрядных обрядов. Как пишет С. М. Толстая, для Украины наиболее характерны бесчинства в канун Нового года. У Гоголя бесчинства, конечно, не столь ярки, как в народной культуре, где разрешается кража из чужих дворов утвари, орудий труда, их разбрасывание и проч. Кстати, «В новогодних или масленичных обрядах они (бесчинства. — *Л.С.*) могут быть реак-

цией колядников на недостаточную щедрость хозяев» (Толстая 1995 г., 171). Эта ситуация как бы переворачивается в эпизоде, когда Чуб притворяется, что он зашел поколядовать, а Вакула колотит его и прогоняет.

Утренняя рождественская служба у Гоголя выглядит как народный праздник, на первый план выступает торжественная нарядная толпа прихожан. «На всех лицах, куда ни взглянь, виден был праздник: голова облизывался, воображая, как он разговееется колбасою; девчата помышляли о том, как они будут *ковзаться с хлопцами* на льду; старухи усерднее, нежели когда-либо, шептали молитвы» (1, 136).

Праздник Ивана Купалы и связанные с ним поверья определяют содержание повести «Вечер накануне Ивана Купала». День Ивана Купалы в народной культуре, как уже говорилось, объединяется с Рождеством общими мотивами и обрядовыми действиями. «Как и Рождество (святки), Иван Купала считается временем откровения тайн природы, когда растворяются небо и земля, “играет” или останавливается солнце, говорят растения и животные, вода превращается в вино, обнажаются клады и т. п.» (Виноградова, Толстая 1999, 363). Это время опасное, особенно ночь накануне, которая «превосходит сам день Ивана Купалы по своему ритуальному “наполнению”» (Там же). В это время усиливается воздействие нечистой силы на человека, прежде всего ведьм. «В украинно-белорусской зоне практически вся обрядность и мифология праздника Ивана Купалы напрямую связана с мотивами повышенной вредоносности ведьм, а сам праздник определяется как “ведьминское” время» (Виноградова 2000б, 107). Таким образом, Гоголь неслучайно «устроил» встречу Петра с ведьмой в вечер накануне Ивана Купалы. Она, правда, выходит из сказочной избушки на курьих ножках, спрятанной в кустах терновника.

Писатель ни слова не говорит о купальских обрядах, хотя бы о кострах, которые, как считалось, притягивают ведьм. От огня они испытывают физические страдания и приходят к нему, чтобы прекратить свои мучения. Зато Гоголь подробно описывает, как Петро, по наущению Басаврюка, срывает цветок папоротника. Сам праздник в повести назван только дважды. Басаврюк как бы мельком замечает: «Смотри, Петро, ты поспел как раз в пору; завтра Ивана Купала» (1, 42). В финале повести ведьма под видом знахарки появляется «как раз накануне Купала» (1, 49), т. е. в тот же день, когда год назад ее впервые увидел Петро. Таким образом, связанность этого персонажа с праздником Ивана Купалы явственно проступает в повести.

В ее журнальной редакции есть одно сравнение, отсутствующее в окончательной редакции и заслуживающее особого внимания. Настроение Петра, который ходит пасмурный и угрюмый, сравнивается с воробьиной ночью. Как видим, Гоголь не стал использовать традиционные сравнения типа: мрачен, как туча, как ночь и пр., а обратился к народным мифологи-

ческим представлениям о некоторых атмосферных явлениях. «Воробьиная ночь — ночь с сильной грозой или зарницами, время разгула нечистой силы» (Топорков 1995в, 433). Значит, чтобы передать состояние своего героя, писатель сравнивает его со временем активизации демонологических персонажей. Таких ночей бывает немного: одна или три за год; иногда считается, что такая ночь может быть один раз в шесть-семь лет. «На Житомирщине и Киевщине воробьиной называли, как правило, одну из июньских ночей накануне Ивана Купалы или Петра, причем здесь же бытовало поверье, что в это время цветет папоротник» (Топорков 1995в, 434; см. также: Агапкина, Топорков, 1989). Известно, что воробьиная ночь также называлась рябиновой. Она могла совпадать с купальской ночью — «В Полесье рябина фигурирует в мифологических рассказах о чудесах купальской (рябиновой) ночи, в которых замещает папоротник» (Агапкина 2009б, 515). Таким образом, вполне возможно предположить следующее: назвав воробьиною ночь, пусть в сравнении, Гоголь опосредованно коснулся «межевого» дня, праздника Ивана Купалы, накануне которого состоялась встреча Петра с представителями «того» мира.

Убрав в окончательной редакции упоминание о таком мифологически отмеченном времени, как воробьиная ночь, Гоголь, можно сказать, оставил от нее одну зарницу: «Но вот блеснула на небе зарница, и перед ним показалась целая гряда цветов» (1, 43). Когда Петро бежит назад, то перед ним «всё покрылось <...> красным светом. <...> Огненные пятна, что молнии, мерещились ему в глаза» (1, 45). Эффект мгновенного освещения неба Гоголь применяет и в «Пропавшей грамоте»: «и будто зарницею осветило на минуту весь лес» (1, 85). Остается неясным, озаряется ли небо на самом деле, или нечистая сила «освещает» деду дорогу, что в данном случае не столь важно.

Упоминается праздник Ивана Купалы в повести «Гетьман». Рассказчик сообщает, что «дня за три до Купала каплет с этого дерева, день и ночь, роса» (1, 302). Косвенно образ дерева, источающего росу, может быть связан с народными представлениями об «ивановской росе», которой приписывалась особая магическая сила, «родство с небесной влагой (дождем), сходство с “телесной” влагой человека (слезами, потом), дробность, “многожественность”, неисчислимость» (Виноградова, Толстая 2009, 365). Но росу источает сосна, неотступно следующая за паном после совершенного им преступления — на сосне он повесил священника. Растительные символы праздника — купальская зелень, обрядовое деревце, которым могла быть даже сухая сосна (Виноградова 1999б, 83) — как бы поддерживают гоголевский образ, взятый из мира деревьев, в народной культуре всегда наделяемых мифологическими смыслами.

Пасха и Благовещение, по народным представлениям, как Рождество и ночь накануне Ивана Купалы, отмечены появлением нечистой силы.

Благовещение не фигурирует ни в одной гоголевской повести. Неоконченная повесть «Гетьман» начинается в «день <...> перед самым воскресеньем Христовым» (1, 265). Великий праздник в этом произведении не стал временем активизации нечистой силы, хотя «с Великого четверга до пасхальной ночи черти свирепствуют, стараясь успеть напакоstitь людям до Воскресения Христа, поэтому редко кто отваживался с заходом солнца выходить на улицу и даже во двор своего дома» (Виноградова 2000б, 106). Писатель лишь дает сжатые картины церковной службы, «торжественного хода вокруг церкви», заканчивающегося песнопением «Христос воскрес из мертвых», и замечает огромное стечение народа — едва ли десятая его часть смогла поместиться в церкви. В «Вие» Хома, оправдывая свое нежелание читать над покойницей, сообщает, что он посещал булочницу «против самого страстного четверга» (2, 165).

Итак, только в трех повестях Гоголь коснулся «межевых» дней года, т.е. особых дат церковного календаря, и перевел в сюжет народные мифологические представления, учитывая их двуединство. Писатель сосредоточился прежде всего на том, как человек проживает опасное время, которым является праздник — «По народным представлениям, все праздники опасны, и чем крупнее и “святей” праздник, тем он опаснее <...>. Праздников люди боялись не меньше, чем нечистой силы» (Толстая 2009б, 239). Заметим, что в «Майской ночи» Гоголь не приурочил появление русалок к определенной дате и в названии повести указал месяц май, хотя считается, что «русалки появлялись на Троицу (или в Семик), а исчезали или ритуально “выпроваживались” в последний день Русальной недели или в первый понедельник Петрова поста (реже — накануне праздника Ивана Купалы)» (Виноградова 2000б, 144). Гоголь знал о специфической «сезонности» этих персонажей, что никак не отразилось в повести.

В остальном, он выстроил образы опасного времени как смену дня и ночи, задерживаясь на переходах от одного времени суток к другому, причем не только в тех случаях, когда близится встреча реальных персонажей с демонологическими. Перед тем как показать особенности дробления времени в повестях в мифопоэтическом ракурсе, обратимся к некоторым народным мифологическим представлениям.

Опасное время суток. Между сутками и годом в народной культуре существуют семантические соответствия: «ночи соответствует зима, дню — лето, полночи — Рождество, полдню — Иван Купала, рассвету — Благовещение, а закату — Воздвижение» (Толстой 1997, 26). Поэтому, например, «летнее солнцестояние оказывается тождественным по семантике и оценке полуденному времени, полнолунию, цветению растений» (Толстая 1995в, 449). Время суток в народной культуре делится, подобно времени года. Здесь «“межевыми” временными рубежами оказываются

утренняя и вечерняя заря (рассвет и закат), а также полдень и полночь» (Толстой 1997, 24).

Полдень, как пишет Н. И. Толстой, длится недолго, в сущности, один миг. Он «коррелирует с полночью как тяжелое для человека, “опасное”, “нечистое”, “пограничное” время суток; период активизации потусторонних сил и мифологических персонажей. <...> момент, когда времени как бы не существует и открыта граница между земным и потусторонним миром, скрытым от человека в обычное время» (Усачева 2009, 131). Полдень как опасное время суток Гоголь не отмечает, но создает его лирическое описание в «Сорочинской ярмарке». Полночь — это «мифологически и ритуально маркированный рубеж в суточном цикле <...>. Полночь, “глухое” время — символическая граница между старыми и новыми сутками, “разрыв” времен, когда старый период уже кончился, а новый еще не начался; момент абсолютной неподвижности времени» (Левкиевская 2009б, 142).

На полночь как специально маркированное время Гоголь не обращает особого внимания, «туманный мрак полуночи» его не привлекает. Только в «Майской ночи» и «Вечере накануне Ивана Купала» фиксируется эта временная точка суток. Левко узнает время по расположению ночного светила: «Месяц, остановившийся над его головою, показывал полночь» (1, 76). Полночь здесь названа с опозданием, уже после встречи персонажа с русалкой. В «Вечере накануне Ивана Купала» также присутствует подобный сбив. Басаврюк лаконично заявляет Петру: «Я тебя буду ждать, о полночи» (1, 42). Так отмечается кульминационная точка купальской ночи, которая в народной культуре «осмысляется как особое, сакральное время, когда совершаются события, невозможные в повседневности» (Левкиевская 2009б, 142). Но персонажи только встречаются в это время, и появление ведьмы, и нахождение клада, следовательно, переносятся на более позднее время.

Полночь — это начало опасного времени, которое длится до первых петухов, так называемой «глухой» ночи, когда «в мире настает абсолютная тишина и теряется ориентация во времени, так как время в этот период как бы прерывает свое нормальное течение. <...> Период после полуночи и до рассвета связан со сферой смерти» (Там же). Прежде всего ночь — время действия гоголевских повестей. В «Пропавшей грамоте» дед именно в «глухую» ночь попадает в лес: «Хоть бы звездочка на небе. Темно и глухо, как в винном подвале» (1, 85). И Рождество, и праздник Ивана Купалы в повестях увязываются с ночью. В заглавиях повестей — «Ночь перед Рождеством» и «Вечер накануне Ивана Купала» — вынесены не только указания на церковные праздники, но и на время суток. В результате мифологичность времени этих повестей как бы удваивается, так как их действие происходит не только на «межах» годового, но и суточного цикла. Название «Майская ночь» отсылает к опасному времени суток, кото-

рое на самом деле таковым является лишь в одном эпизоде. В остальных повестях важнейшие сюжетные эпизоды также происходят в ночное время, что не отмечено в их названиях.

Гоголь избрал ночь главным временем для изображения кульминационных событий своих повестей, хотя в некоторых из них ночи чередуются с дневным временем суток, как в «Сорочинской ярмарке», «Пропавшей грамоте», «Заколдованном месте». «Страшная месть» растягивается на довольно значительное время, в этой повести, как и в других, отмечено чередование ночей и дней, так как в ней просматривается тенденция к сложению эпического времени. В «Вие» путешествие бурсаков длится в течение дня, ночью Хома совершает путешествие на ведьме, утром возвращается в Киев и уже на следующий день попадает на хутор сотника, где три ночи читает над покойницей-ведьмой. Вечер накануне Ивана Купалы выделен как самый значимый временной отрезок всего сюжета уже в самом названии, ему предшествует встреча Петра с Басаврюком утром того же дня. Затем следует счастливое разрешение истории влюбленных, мучения Петра длятся целый год. В повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» временные рамки не так четко определены, как в других повестях, где они способствуют ритмичности действия.

Мифологическое время суток сохраняет выработанные народной культурой приметы, но, естественно, они подаются в авторской «огласовке», т. е. переходят в разряд мифопоэтических. Гоголь совмещает описание особого времени в мифологическом ключе с описанием лирическим, правда, оно дается штрихами и не перекрывает мифологичность времени. Тем не менее в этих описаниях явно просматриваются традиции поэзии первых десятилетий XIX в. Писатель употребляет поэтическую лексику того времени, отмечает те же особенности вечерних и ночных ландшафтов, что и поэты, чьи описания природы зачастую бываю вписаны во временные рамки, на что указывают названия их произведений, ср. стихотворения В. А. Жуковского «Майское утро», «Взошла заря. Дыханием приятным», «Вечер», «Летний вечер», «Ночь». Поэт и в других своих стихотворениях, балладах и поэмах обращается к этим образам времени, представляя их в колебаниях света и тени, света и мрака и в цветовых контрастах. Очевидно, что именно его творчество стало источником лирических образов времени для Гоголя. Разрывая мифологический план повествования, он ненадолго переводит его в поэтический регистр и тут же вновь погружает в сферу сверхъестественного. Иногда писатель выводит из этой сферы временные образы и даже оставляет их в обыденном суточном времени. В итоге происходит смешение принципов их описания, но мифологические их смыслы все равно не размываются.

У Гоголя ночь, в отличие от народных рассказов о сверхъестественном, отнюдь не сразу вступает в свои права. С заката начинается выход в

мифологическое время, который, как и сумерки, иногда только называется и не описывается подробно. При этом он не становится «обычным» временем уходящего дня — именно ближе к вечеру Грицько встречается с цыганом в «Сорочинской ярмарке», к шинкарю «под вечерок» приходит некий человек, поздно вечером появляются свиные рыла, в «Вие» покойницу несут в церковь, когда садится солнце. Также чумаки в «Заколдованном месте» «подъезжают» под вечер, «когда солнце уже стало садиться», и неожиданно исчезают, как только стемнело. Гоголю бывает достаточно отметить время, когда человек оказывается вблизи опасных персонажей или «места». Например, «ввечеру» в дом Петра приходит ведьма. Шинкарь в «Пропавшей грамоте», объясняя деду, как найти коня и шапку, говорит, что, как «станет в поле примеркать», он должен быть наготове (1, 84). Дед второй раз отправляется к «заколдованному месту», как только начинает смеркаться. Винокур в «Майской ночи» замечает: «... а только станет примеркать, погляди на крышу, уже и оседлал, собачий сын, трубу» (1, 67). В «Страшной мести» бандурист отмечает время, когда предок колдуна совершает преступление: «Уже настали сумерки — они всё едут» (1, 177). В «Майской ночи» повествователь говорит, что сумерки настали, а народ все веселится. Так выделяется граничное время суток. Итак, как и в народном рассказе о сверхъестественном, опасное время в повестях иногда только называется.

В других случаях закат и сумерки вырисовываются подробно и даются в поэтическом освещении. «Был уже вечер, когда они свортили с большой дороги. Солнце только что село, и дневная теплота оставалась еще в воздухе» (2, 151), — пишет Гоголь в «Вие», затем прослеживая, как меняется цвет вечернего неба, утрачивая свою однотонность: «Сумерки уже совсем омрачили небо, и только на западе бледнел остаток алого сияния» (2, 151). Этот поэтический образ цветового контраста небесной сферы никак не намекает на опасность наступающего времени, но зато напоминает строки Тютчева, а также Жуковского, рисовавшего подобный контраст: «Но гаснет день ... в тени склонился лес к водам; // Древа облечены вечерней темнотою; // Лишь простирается по их верхам // Заря багряной полосой» (Жуковский 1954, 69). Поэт всегда наблюдал цвет закатного неба: «Но солнце катится беззнойное с небес; // Окрест него закат спокойно пламенеет» (Там же). В повести «Гетьман» взгляд Гоголя прежде всего выхватывает изменчивые облака, их цвет привлекает его внимание: «Солнце медленно прощалось с землею. Живописные облака, обхваченные по краям огненными лучами, поминутно меняясь и разрываясь, летели по воздуху» (1, 296). Писатель, как видим, придает облакам особое цветовое окаймление. Обратим внимание на то, что и у Жуковского в стихотворении «Летний вечер» солнце алым тонким облачком закрывает свой усталый лик.

Гоголь отмечает изменения вечернего неба в «Пропавшей грамоте», где ночь также наступает не сразу: «Солнце убралось на отдых; где-где горели вместо него красноватые полосы» (1, 82). Поэтический образ солнца, отправившегося на отдых, присутствует в стихотворении Жуковского: «Знать, солнышко утомлено: // За горы прячется оно» (Жуковский 1954, 79). Затем «красноватые полосы» исчезают, «в поле становилось чем далее, тем сумрачнее» (Там же). Этот цветовой контраст вторит контрасту вечернего неба в «Вие».

В «Страшной мести» «День клонится к вечеру. Уже солнце село. Уже и нет его. <...> Блеснул на небе серебряный серп» (1, 158). Смена светил, дневного и ночного, — устойчивый мотив Жуковского, ср. стихотворение «Летний вечер». В этой же повести, отмечая время появления русалок, Гоголь описывает сумерки как «час, когда вечерняя заря тухнет, еще не являются звезды, не горит месяц» (1, 171). Здесь нельзя не вспомнить «полупотухнувшие» лучи Жуковского из упомянутого выше стихотворения. Гоголь, как видим, отмечает те моменты, когда в природе все колеблется, меняется и только становится, но иногда он выбирает и «простые» цветовые решения. Вот как описываются сумерки в повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка»: «А солнце садится и кроется. <...> Сумерки сеют...» (1, 191).

Писатель прослеживает наступление опасного времени, непременно замечая приближение ночи не только через цветовой код, но и противопоставляя свет и тень, тьму и свет, на некоторое время отвлекаясь от темы сверхъестественного. Эти противопоставления в совершенстве разработаны В. А. Жуковским, который так передавал эти колебания: «Опять река вдали мелькает среди долины, // То в свете, то в тени <...>. И нива под его прозрачной пеленой // То померкает, то светлеет» (Жуковский 1954, 69), «В тот час, как на полях ни темно, ни светло, // Когда, не видя, ждешь небесного светила» (Там же, 18). Свет и тень, спорящие между собой, у Гоголя придают объемность картинам уходящего дня и наступающей ночи: «То и дело он (Петро. — Л. С.) смотрел, не становится ли тень от дерева длиннее, не румянится ли понизившееся солнышко <...>. Экая долгота! Видно, день Божий потерял где-нибудь конец свой» (1, 43). Описывая вечерний пейзаж, Гоголь сосредоточивается на небе, окрашенном в контрастные цвета. «Вот уже и солнца нет. Небо только краснеет на одной стороне. И оно уже тускнеет. <...> Примеркает, примеркает и — смерклось» (1, 43). Так свет и мрак спорят между собой. Вероятно, описание церкви в «Вие» вторит этому контрасту: «... и скоро церковь наполнилась светом. Вверху только мрак сделался как будто сильнее, и мрачные образа глядели угрюмой из старинных резных рам, кое-где сверкавших позолотой» (2, 173).

Переходя к описанию наступившей ночи, Гоголь сосредоточивается уже не на контрастах, он ведет тему всепоглощающей темноты: «Но меж-

ду тем была уже ночь, и ночь довольно темная» (2, 151). Небольшие тучи только усиливают мрачность наступившего ночного времени, вдобавок, по приметам, «нельзя было ожидать ни звезд, ни месяца» (2, 152). Они появляются, когда бурсаки увидели небольшой хуторок. В «Вечере накануне Ивана Купала» Петро дожидается темноты; наконец стало так темно, что хоть «хоть в глаза выстрели» (1, 43). Тема темноты, мрака разрастается в сравнениях, которые неожиданно резко меняют тональность повествования — в нем исчезают лирические образы и появляются элементы хорошо знакомого героям быта. В «Пропавшей грамоте» герои, «ехали бы, может, и далее, если бы не обволокло всего неба ночью, словно черным рядом, и в поле не стало так же темно, как под овчинным тулупом» (1, 82). Тулуп и рядом пригодились в данном случае для снижения образа ночи и, соответственно, создали контраст с поэтическими описаниями этого времени суток.

Возможно, что Гоголь сразу вводит персонажей в мрак ночи. Например, когда Хома попадает на хутор сотника, на темных небесах кое-где мелькают звездочки. Как видим, писатель в этом случае не придал опасному ночному времени поэтических очертаний, хотя ему были прекрасно известны образцы его описания, например, по балладам В. А. Жуковского. В «Заколдованном месте» нарастание мрака укладывается не в одну ночь, а в три, и только первая и третья ночи кратко описаны. В первую ночь, когда дед добывает клад, «Месяца не было; белое пятно мелькало вместо него сквозь тучу» (1, 209). Во вторую ночь деда прогоняет дождь, и только на третью ночь он с ужасом видит: «Боже ты мой, какая ночь! ни звезд, ни месяца» (1, 211). Как бы следуя народному мифологическому рассказу, Гоголь в названных выше случаях лаконично представляет «глухую ночь». Список примеров можно продолжить.

Ночью мачеха-ведьма нападает на панночку, уже в образе русалки ночью она видит мачеху, по ночам собирает утопленниц. Вакула ночью приходит к Пацюку. В это же время суток «кто-то» царапается и стучится, пугая тетку покойного деда в «Вечере накануне Ивана Купала». Ночи, в которые Хома в церкви читает над покойницей, не получают пространного описания, Гоголь дает им лишь определения — совершенная ночь, адская ночь — и замечает: «Страшна освещенная церковь ночью, с мертвым телом и без души людей» (2, 174). В «Страшной мести» ночью шатаются кресты и мертвецы встают из могил. Ночью колдун несется на смеющемся коне и убивает схимника. «Среди ночи, блещут или не блещут звезды, едет на огромном вороном коне» призрак (1, 169). Днем он не показывается, лишь иногда какая-то длинная тень мелькает по горам, но «чуть же ночь наведет темноту, снова он виден» (Там же). Но однажды, когда «вдруг стало видимо далеко во все концы света» (1, 172), он показался «на коне с закрытыми очами» (Там же). Так вторжение сверхъестественного, по сло-

вам А. Синявского, происходит при ярком свете дня, в котором как бы соединяются мистика и реальность.

Опасное время суток не раз оттеняется специальными «световыми» сигналами, свидетельствующими о сверхъестественности ночного времени. Это особое свечение, распространяющееся в атмосфере. В «Майской ночи» ночь стала еще блистательнее перед тем, как Левко встретил панночку. «Какое-то странное упоительное сияние примешалось к блеску месяца» (1, 73). Так означает прорыв в мифологическое время. Возвращение ночного пейзажа в прежнее состояние не отмечено, оно «остается за кадром». Когда Вакула верхом на черте летит в Петербург, «Все было светло в вышине. Воздух в легком серебряном тумане был прозрачен. Все было видно» (1, 127). Вакула смотрит не вниз, как Хома, а наблюдает «окрестности», в которых веселится нечистая сила. В эпизоде поездки Хома верхом на ведьме «Обращенный месячный серп светлел на небе. Робкое полночное сияние, как сквозное покрывало, ложилось легко и дымилось на земле. Леса, луга, небо, долины — всё казалось, как будто спало с открытыми глазами» (2, 155). Так мифологически интерпретируемый пейзаж расширяется — появляется не только «странное сияние», но и «влажно-теплое» дуновение ветра, и тени от деревьев и кустов, которые «острыми клинами падали на отлогую равнину. Такая была ночь, когда философ Хома Брут скакал с непонятым всадником на спине» (Там же). Гоголь еще и еще раз указывает на «светлый серп» и на необычно светлую ночь: «Все было ясно при месячном, хотя неполном свете» (2, 156). В «Страшной мести» сквозное покрывало превращается в кисею: «Тихо светит по всему миру. То месяц показался из-за горы. Будто дамасскою дорогою и белою, как снег, кисеею покрыл он гористый берег Днепра, и тень ушла еще далее в чашу сосен» (1, 142). В такую ночь, когда воды Днепра серебрятся, «как волчья шерсть посреди ночи», открывается вид на кладбище, где гниют «деды» колдуна (1, 144). Ночь ненадолго изменяет свои очертания и в «Сорочинской ярмарке»: однажды, как представляется персонажам, возникают «облака мрака непробудной ночи», поднимается «тяжелый подземный пар».

Гоголь, создавая мифопоэтические образы опасного времени, выстраивает параллели между ними и эмоциональным состоянием человека. Мифологическое захватывает его так же постепенно, как наступает вечер, сначала не предвещающий никаких страхов. У Хома «страх загорался <...> вместе с тьмою, распростиравшеюся по небу» (2, 176). В «Сорочинской ярмарке» ближе к ночи страх овладевает всем народом на ярмарке. Именно в ночное время он нападает на человека, о чем говорится в «Вие»: «Она испугалась: ибо бабы такой глупый народ, что высунь ей под вечер из-за дверей язык, то и душа войдет в пятки» (2, 171). Таким образом, наступление ночи не относительно к человеку. Правда, персона-

жи не всегда его страшатся и могут просто наблюдать за изменениями пейзажа: «Небо звездилось, но одеяние ночи было так темно, что рыцарь едва мог приметить хаты, почти подъехав к самому хутору» (1, 277), «На небе было-таки темненько» (1, 212).

Рассвет всегда маркируется как граница между ночью и днем, т.е. мифологически опасным временем и временем, в котором человек чувствует себя в безопасности. Это время, как и ночь, Гоголь не поэтизирует. Иногда он вводит хорошо всем известные звуковые сигналы начала дня, как в «Ночи перед Рождеством»: «И мигом очутился Вакула около своей хаты. В это время пропел петух» (1, 137). Дед, кстати, отправляется с грамотой в путь рано, «еще петух не кричал в четвертый раз» (1, 81). В «Вие» полет Хома на ведьме завершается лаконичным указанием на то, что загорался рассвет. «Ободренный петушьим криком» в первую ночь, проведенную в церкви, Хома «дочитывал быстрее листы, которые должен был прочесть прежде» (2, 175). Во вторую ночь он снова слышит отдаленный крик петуха. И в третью ночь опять раздался петушиный крик, но его услышали лишь «испуганные духи». Главное, на что обращает внимание писатель в связи с рассветом, — это освобождение человека от власти нечистой силы. Дед в «Пропавшей грамоте» «и как очнулся немного и осмотрелся, то уже рассвело совсем» (1, 89).

Как видим, рассвет не описывается столь же подробно, как закат и сумерки, он лишь отмечен как граничное время. Его характеризуют традиционные звуковые сигналы — пение петуха, иногда замечаются колебания между мраком и светом. Переход от темноты ночи к сиянию дня, столько раз бывший в поэзии предметом лирических описаний, Гоголь не превращает в самостоятельный и полноценно развитый поэтический эпизод. Также рассвет как мифологическая временная граница не приобретает особых смысловых коннотаций.

Итак, писатель создает мифопоэтические образы опасного времени, используя опыт литературного поэтического языка, опираясь на народные мифологические представления.

Сжатие времени. Следуя им, Гоголь также использует прием сжатого времени. По наблюдениям С. М. Толстой, «носители традиционного мировосприятия находятся со временем в «деловых» отношениях, они могут в определенной степени управлять временем и использовать его в качестве магического средства воздействия на окружающий мир» (Толстая 1997, 35). Имеется в виду компрессия и растягивание времени при изготовлении так называемых обыденных предметов, а также при гадании. Такие же изменения со временем происходит у Гоголя, только время у него не растягивается, а сжимается.

В сжатом времени происходит полет Вакулы на черте. Этот эпизод восходит к известному житийному мотиву путешествия на бесе — на нем перемещаются Иоанн Новгородский, Авраамий Ростовский, отправляющиеся в Святую землю. Он восходит к мотиву власти царя Соломона над бесами. Скорость этого полета свидетельствует об особом течении времени: «...а чорт, думая, что его собираются крестить, летел еще быстрее» (1, 127), «Еще быстрее в остальное время ночи несся чорт с кузнецом назад» (1, 137). Сжатость времени передается не только указаниями на скорость, но и перечислением быстро сменяющихся друг друга демонологических персонажей, резвящихся в вышине. Гоголь так подытоживает наблюдаемые Вакулой картины: «...много еще дряни встречали они» (1, 128). Неожиданным для него стало стремительное пересечение границ большого города. Кузнец попадает в освещенный иллюминацией Петербург той же ночью, когда начинается его полет. В течение этой ночи Вакула успевает встретиться с запорожцами, побывать во дворце императрицы и к завтра не вернуться домой. Он остро воспринимает небывалую скорость передвижения: «...не успел оглянуться, как очутился перед большим домом» (1, 128), «Чудно <...> показалось <...>, когда он понесся в огромной карете, качаясь на рессорах» (1, 130). Сжатость времени подчеркивается наречием вдруг, маркирующим временные границы пребывания в столице: «...и вдруг заблестел перед ним Петербург» (1, 128), «...и вдруг очутился за шлагбаумом» (1, 134).

Оказавшись в Петербурге, черт, не снижая скорости, превращается в коня. «... образ коня — средство постижения абстрактного представления о движении времени через конкретную пространственную символику, это воплощение динамики, перемены, метаморфозы, будь то чередование светлого и темного, смена времен года или изменения в погоде» (Березович 2007, 310). У Гоголя этот образ собирает в себе приметы невероятной скорости и чудесного освоения пространства. В «Пропавшей грамоте» дед скачет на «сатанинском животном», который «взвился под ним, а дед, что птица, вынесся наверх» (1, 89). Скорость передвижения такого коня вероятна: он стремительно скачет через провалы, болота, пропасти; путешествие и этого героя происходит в одну ночь, т.е. в сжатом времени.

Поездка верхом, во время которой ведьма и Хома меняются местами, также совершается за одну ночь, но в этом случае Гоголь не настаивает на сжатости времени. Время здесь явно измеряется пространством, которое попеременно преодолевают ведьма и Хома. Под ними виднеются хутор, лощина, отлогая равнина, гладкие долины. Быстрая смена ландшафтов подчеркивает скорость, с которой передвигается ведьма: «Старуха мелким дробным шагом побежала так быстро, что всадник едва мог перевести дух свой. Земля чуть мелькала под ним» (2, 156).

Теперь обратимся к природному времени, которое в повестях предста-

ет не только циклическим временем года, в чередовании труда и отдыха хуторян. Гоголь вывел его и в иных, космических измерениях.

Образы природного времени

В народной культуре «природная» интерпретация времени, по наблюдениям С. М. Толстой, семантически связана с погодой/не-погодой, светом/мраком, теплом/холодом (Толстая 1997). Подобное восприятие природного времени Гоголь отмечает довольно редко, но все же его персонажи переживают природное время, выказывая беспокойство по поводу темноты наступившей ночи, как бурсаки в «Вие» или Чуб с кумом в «Ночи перед Рождеством», которые никак не решаются начать свое путешествие, так как «ведь темно на дворе» (1, 101). Чуб так удивляется неожиданным переменам: «Нарочно, сидевши в хате, глядел в окно: ночь — чудо. Светло; снег блещет при месяце. Всё было видно, как днем. Не успел выйти за дверь, и вот, хоть глаз выколи!» (1, 100). Они замечают, как жара сменяется холодом. Семейство Черевика в «Сорочинской ярмарке» наслаждается прохладой, «которая казалась ошутительней после томительного, разрушающего жара» (1, 12). С наступлением ночи обычно «становится холодной» (1, 43), но, кажется, Петро, утомленный ожиданием, не замечает этого («Вечер накануне Ивана Купала»). В «Майской ночи» «Неподвижный пруд дохнул свежестью на усталого пешехода и заставил его (Левко. — Л. С.) отдохнуть на берегу» (1, 73). Затем эта свежесть сменяется холодом. Мороз хватает Чуба за нос, намыливает ему бороду и усы снегом. Как только месяц вернулся на место, ему кажется, что «мороз как бы потеплел» (1, 110). Оказавшись в лесу, дед в «Пропавшей грамоте» испытывает такой холод, что вспоминает про свой овчинный тулуп. Очевидно, что мотив холода здесь имеет мифологическое значение. Проснувшись во дворе шинка, он чувствует, что солнце припекло ему макушку. Не только реальные персонажи, но и демонологические, испытывают влияние погодных условий. В «Ночи перед Рождеством» ведьма ощущает страшный холод, как только черт украл месяц.

Можно предположить, что человек выказывает и иную способность ощущать время, очевидным образом перенося на эту абстрактную категорию приметы природы. Хотя на самом деле время «невидимо, неслышно, неосязуемо. Оно не имеет ни запаха, ни вкуса» (Арутюнова 1997, 51), он, например, чувствует его запахи, как Иван Федорович Шпонька, который «сел в кибитку в то самое время, когда деревья оделись молодыми, еще редкими листьями, вся земля ярко зазеленела свежеею зеленью и по всему полю пахло весною» (1, 185). Человек ощущает его прикосновения, как Острица в повести «Гетьман»: «Лучи солнечные были осязательно живительны; ветру не было, но щеки чувствовали какое-то тонкое влияние свежести» (1, 273). Этот персонаж даже способен созерцать природу.

Переживая ее весеннее возрождение, он желает остаться в одиночестве: «...всякий товарищ бывает скучен в глазах вечно упоительной природы» (1, 272).

Очевидно, что человек, приспособившись к ритму природного времени, следит за его изменениями потому, что его трудовая деятельность и распорядок жизни зависят от смены времен года и погодных условий, хотя иногда он улавливает в нем и нечто большее — ведь природное время выситя над ним, проявляя свою космичность. «Представление о цикличности времени <...> универсально прежде всего потому, что имеет внеязыковые, внепсихологические, внечеловеческие основания — оно связано с природой, деятельностью солнца и ее отражением на земле» (Толстой 1997, 17). Чтобы представить этот вид природного времени, Гоголь создает его образы прежде всего в лирических отступлениях, на первый взгляд, отстоящих от временных параметров, в которых разворачивается действие повестей. Также иногда он сворачивает их пространные описания в краткие замечания. И лирические отступления, и краткие замечания будто бы вырываются из общего стилистического и семантического планов повестей, на что обращали внимание многие исследователи. Например, В. Брюсов считал лирическое отступление о Днепре неверным и неточным, А. Сивянский называл подобные отступления высокопарными тирадами, врывающимися в общий ход повествования. Действительно, они обособлены от него, что призвано подчеркнуть их принципиальную выделенность. Гоголь вписывает лирические отступления, в которых развивается тема космического природного времени, не в конкретную событийность, а в целостную картину мира.

Он конкретизирует ее временные измерения, что происходило в самые разные историко-культурные эпохи: «...движение солнца, звезд, пение петухов, чувственные, видимые приметы времен года; все это в неразрывной связи с соответствующими моментами человеческой жизни, быта, деятельности (труда) — циклическое время разной степени напряженности. Рост деревьев, скота, возраст людей — видимые приметы более длительных периодов» (Бахтин 1979а, 205). Можно сказать, что эти приметы приобретали конкретные очертания в самых разных видах искусства, в том числе и в искусстве сада (Свирида 2009, 182-184). Природное время находится в особых отношениях с другими его видами. Оно не связано с ними непосредственно, как например, связаны между собой время мифологическое и обыденное, обыденное и календарное. Это время существует изолированно от других видов времени, так как возвышается над ними.

Гоголь представляет отдельные «картины» циклического времени в поэтическом освещении, в которых сплавляются времена года и время суток и редко делает человека наблюдателем целостных образов природного времени. В описании Днепра в «Страшной мести» сказано: «Глядишь,

и не знаешь...» (1, 165). Это явно стандартный риторический оборот, не предполагающий присутствия непосредственного наблюдателя, выражающего эмоциональные реакции на картины природы или размышляющего о мироздании. В «Майской ночи» Левко и Галя любят теплым небом, но не им предназначено лирическое отступление об украинской ночи. Оно, как и другие, не имеет конкретного адресата и ни к кому не обращено. Человек отстоит от природного времени, что подчеркивается стилистическими сбивами — лирические отступления резко обрываются, и вслед за ними немедленно появляются везы с горшками, с солью и рыбой, как в «Сорочинской ярмарке». Картина упоительного и роскошного дня в этой повести остается изолированной, как и украинской ночи в «Майской ночи», где красоты пейзажа, описанные высоким слогом, сменяются выходками пьяного Каленика. Сначала он пытается сплясать гопак, в другой раз ищет свою хату. Когда Днепр плавно несет свои воды или бушует при ночной грозе, он недоступен человеку. Только колдун отваживается сесть в такую непогоду.

Создавая образы природного времени, Гоголь избирает объектом описания разные времена года, поры дня и ночи, всякий раз прослеживая движение дневного и ночного светил. Космическое время предстает в их движении, которое иногда дается косвенно, как в лирическом отступлении в «Сорочинской ярмарке»: «...ослепительные удары солнечных лучей зажигают целые живописные массы листьев» (1, 10). Чаще о солнце говорится непосредственно. В своем движении оно проходит утро, полдень, закат: «Усталое солнце уходило от мира, спокойно проплыв свой полдень и утро, и угасающий день и пленительно, и грустно, и ярко румянился» (1, 19). Эта поэтическая картина движения солнца перекликается со строками В. А. Жуковского: у него солнце «Идет по светлой высоте, // В своей спокойной красоте» (Жуковский 1954, 79). Кульминация движения солнца — это полдень, «Любо тогда и жаркому солнцу оглядеться с вышины и погрузить лучи в холод стеклянных вод» Днепра (1, 165).

Чаще, чем к солнцу, Гоголь обращается к ночному светилу. Уже в поэме «Ганц Кюхельгартен» он создает романтический ночной пейзаж, над которым господствует луна: «Темнеет, тухнет вечер красный; // Спит в упении земля; // И вот на наши уж поля // Выходит важно месяц ясный. // И всё прозрачно, всё светло; // Сверкает море, как стекло» (1, 237). Напомним, что В. А. Жуковский посвятил луне множество стихотворений, одно из них — лирическое обращение под названием «К месяцу». Поэт также дал «Подробный отчет о луне (послание к государыне императрице Марии Федоровне)», в котором собрал свои «лунные» пейзажи из отдельных стихотворений и баллад. Гоголь явно испытал влияние «лунной» поэзии В. А. Жуковского, оно сказалось в выборе как отдельных ракурсов изображения луны, так и лексических средств их описания.

Только намеченную в юношеской поэме картину писатель разворачивает в «Майской ночи», прослеживая медленное движение луны (месяца): «Огромный величественный месяц стал в это время вырезываться из земли. Еще половина его была под землю; а уже весь мир наполнился какого-то торжественного света» (1, 57). В другой раз говорится, что «Ущербленный месяц, вырезываясь блестящим рогом своим сквозь беспрерывно обступавшие его тучи, на мгновение освещал дно провала» (1, 287), ср. «Тогда рог месяца блестящий прорезал тучи в высоте» (Жуковский 1954, 88), «Луны ущербный лик встает из-за холмов ...// О тихое небес задумчивых светило» (Там же, 88). Наконец, ночное светило предстает во всей своей полноте: «И через несколько минут, все уже уснуло на селе; один только месяц так же блистательно и чудно плыл в необъятных пустынях роскошного украинского неба» (1, 79). Отражение, если не луны, то звезд в водах реки вторит отражению дневного светила: «Звезды горят и светят над миром, и все разом отдаются в Днепре» (1, 165). Месяц у Гоголя смотрит на землю с середины неба и наполняет ее серебряным светом, ср. «И вот он всходит; в дол глядит // И бледно зелень серебрит» (Жуковский 1954, 80). В лирическом отступлении в «Майской ночи» темные клены обсыпаются серебряной пылью. Гоголь не раз фиксирует момент «вырезывания» на небе ночного светила, бросающего серебряный свет на землю: «Луна <...> вырезалась на небе. Серебряный свет, перепутанный тенью от дерев, пал решеткою на землю, осветив далеко окрестность» (1, 297).

В «Ночи перед Рождеством» месяц не просто «вырезывается» в небе и освещает землю, его появления и исчезновения создают колебания света и мрака, в которых видятся чередующиеся движения от беспорядка хаоса к упорядоченности космоса - они приходятся на сакрально отмеченную точку времени. «Месяц величаво поднялся на небо посветить добрым людям и всему миру, чтобы всем было весело колядовать и славить Христа» (1, 96). Ночной пейзаж меняется, подчиняясь исчезновению и появлению месяца. Как только его крадет черт, наступает темнота: «...сквозь метущий снег ничего не было видно» (1, 108). Когда месяц возвращается на место, «Всё осветилось. Мороза как не бывало. Снег загорелся широким серебряным полем и весь обсыпался хрустальными звездами. <...> Чудно блещет месяц! <...> И ночь как нарочно, так роскошно теплилась! и еще белее казался свет месяца от блеска снега» (1, 110). Так снег и месяц спорят своей яркостью друг с другом. Не только дневное и ночное светила, но и молнии способны осветить «целый мир», как в лирическом отступлении о Днепре в «Страшной мести».

На небе выделяются облака, замеченные уже в юношеской поэме «Ганц Кюхельгартен», где Гоголь рисует образ облачного неба, неявно сравнивая его с морем: «Синеет свод, и волны облак ходят» (1, 214). В повести

«Гетьман» сказано: «Изредка два или три небольших облака, повиснув, еще более увеличивали собой яркость небесной лазури» (1, 273). Итак, небо бывает безоблачным, ясным, но могут облака скрывать звезды. Знаменательно их появление в час заката: «Склоняется на запад день, // Вечерняя длинеет тень. // И облаков блестящих, белых // Ярче алые края» (1, 246). Этот отрывок из «Ганца Кюхельгартена» заставляет вспомнить известные тютчевские строки. Кстати, А. Белый, анализирувавший гоголевские образы луны, сказал, что «в таком обличии он (месяц. — Л. С.) очень близок к “месяцу” ... Тютчева» (Белый 1996, 148).

В образах природного времени писатель особое внимание уделяет «небесному ландшафту». Он представляет небесную глубину и одухотворяет небесный свод, который горит и дышит, а ночью «раздается», становясь необъятным: «Весь ландшафт спит. А вверху всё дышит, всё дивно, всё торжественно» (1, 58), «Так же торжественно дышало в вышине, и ночь, божественная ночь, величественно догорала» (1, 79). Одухотворению «небесного ландшафта» служат и сравнения. В повести «Гетьман» сказано: «День был ясный, как душа младенца» (1, 273).

В «картинах» природного времени «небесное» сливается с «земным», составляя с ним единое целое, в том числе, в мифологическом аспекте, как в лирическом отступлении, начинающем «Сорочинскую ярмарку». Время лета конкретизируется как жаркий августовский полдень — «томительно-жарки те часы, когда полдень блещет в тишине и зное» (1, 10). Оно представляется через пространственные метафоры, окрашенные эротическим началом. К влюбленной земле летят серебряные песни жаворонка, как бы соединяющие ее со сладострастным куполом голубого неизмеримого океана, т.е. неба. Оно нагибается над ней, «обнимая и сжимая прекрасную в воздушных объятиях своих!» (Там же). Так вырисовываются объятия космических любовников. Картина их жаркого томления завершается образом плодоносящей земли: «Нагнувшиеся от тяжести плодов широкие ветви черешен, слив, яблонь, груш; небо, его чистое зеркало — река в зеленых, гордо поднятых рамах ... как полно сладострастия и неги малороссийское лето!» (Там же). В «Майской ночи» вечер мечтательно обнимает синее небо, «преображая всё в неопределенность и даль» (1, 52). Ветер, этот «прекрасный ветреник», целует черемуху и черешни, которые «изредка лепечут листьями, будто сердясь и негодуя» (1, 55). В повести «Гетьман» «молодая ночь давно уже обнимала землю» (1, 265).

Как небо и земля, так и водная стихия пронизана «негой и сладострастием». Псёл, искрящийся под солнцем, — это «река-красавица», которая под солнцем «блистательно обнажила серебряную грудь свою, на которую роскошно падали зеленые кудри деревьев» (1, 12). В «Майской ночи» пруд, «как бессильный старец, держал <...> в холодных объятиях своих далекое, темное небо, осыпая ледяными поцелуями огненные звезды» (1, 55).

Соединение неба и земли, воды и растений становится образом весенне-летнего природного времени. Обратим внимание, что уже в поэме «Ганц Кюхельгартен» присутствует мотив космоса, пронизанного эротическим началом: «...прощальные лучи // Целуют где-где сумрачное море» (1, 228). Напомним, что и В. А. Жуковский не чуждался эротических образов природы. В «старинной повести» «Ундина» «берег душистый // В светло-лазурные, чудно-прозрачные воды с любовью // Нежной теснился, <...> море, влажной, трепещущей грудью // Нежно прижавшись к нему и его обнимающая, пленялось // Свежестью шелковой зелени» (Жуковский 1954, 271).

В создании образа природного времени участвует и лирическая картина Днепра в «Страшной мести». Нельзя сказать, что в ней происходит прямой перенос значений известного топоса — река времени — (о нем см.: Успенский, Литвина 2009). Но, создавая образ реки, Гоголь отмечает признаки, присущие как водной стихии, так и времени, — это текучесть и бесконечность. Днепр «вольно и плавно мчит сквозь леса и горы полные воды свои» (1, 165). Он постоянно меняется, оставаясь неизменным. Его «голубая, зеркальная дорога» бесконечна, и бесконечность эта создается не только «вечным движением» реки, но и ее ширию: «...без меры в ширину, без конца в длину, реет и вьется по зеленому миру»; «Синий, синий ходит он плавным разливом <...>, виден за столько вдаль, за сколько видеть может человечье око» (Там же). Река отражает в себе этот мир, приветствующий его, «кивая ветвями».

Кроме того, образ Днепра вписан в суточное время, он меняется со сменой дня и ночи, по-разному выглядит он при «тихой погоде» или в грозу. Днем никто, кроме солнца и голубого неба, не смеет глянуть в его середину, в жаркий летний день, глядя на Днепр, невозможно понять, «... идет или не идет его величавая ширина» (Там же). «Чуден Днепр и при теплой летней ночи» (Там же). Прекрасен и страшен Днепр во время ночной грозы, когда «Водяные холмы гремят, ударяясь о горы, и с блеском и стоном отбегают назад, и плачут, и заливаются вдали» (Там же). Днепр приобретает антропоморфные черты, как небо и земля, он нежится и ближе прижимается к берегам от ночного холода, шум его волн становится похожим на звуки человеческого голоса.

* * *

Природное циклическое время, состоящее «из астрономических циклов — солнечных (год, сутки) и лунных (месяц, фазы луны), вегетативных (время роста и созревания растений)» (Толстая 1995в, 449), Гоголь представляет вне повседневной жизни человека, но во все времена года, в противопоставлении ночи и дня. Повторим, что «картины» природного времени — не отступления от повествования, они — напоминания о том высо-

ком мире, в котором нет места житейским радостям и печалям. Это время недоступно человеку, он не осваивает его и не измеряет, оно находится над ним и как бы усмиряет борьбу времен разных видов, которую человек испытывает на себе. Оно высится над ним и над всем происходящим на земле, свидетельствуя о неизменной и вечно повторяющейся гармонии в мире природы, который «величаво озирает» Бог. Итак, «Время – и универсальная, и коллективная, и индивидуальная ценность, качественный параметр, вносящий свой вклад в организацию всех других ценностей. <...> Вербальное осознание времени обогащает ценностный компонент картины мира» (Рябцева 1997, 94). Гоголь, создавая образ многослойного времени, детализирует обыденное время, настойчиво повторяя одни те же его отрезки, таким образом создавая рамки повседневной жизни человека. Он не ставит своей целью создать его полный и непротиворечивый образ, на что всегда обращают внимание исследователи. Андрей Белый приводит следующие цитаты из «Мертвых душ»: «мужики сидят “в ... овчинных тулупах”; бабы “бредут по колено в пруде”; Коробочка в ту же ночь восклицает: “Вьюга такая...” А фруктовые деревья покрыты сетками: от сорок» (Белый 2008, 402). Ему вторит Ю. В. Манн: «Чичиков надел “шинель на больших медведях”; по дороге он видит мужиков “в овчинных тулупах”. Но затем Манилов встречает гостя “в зеленом шалоновом сюртуке”; в имени помещика видятся “подстриженный дерн”, кругом “клубы с кустами сиреней и желтых акаций”, “пруд, покрытый зеленью”, словом, вполне летний пейзаж» (Манн 2007г, 449). «Известно безразличие Гоголя к индексации времени года, места, погоды, обращения к прошлому» (Подорога 2006, 129).

В «Вечерах» пока таких разнобоев нет, но очевидно, что обыденное время становится значимым только тогда, когда сталкивается со временем мифологическим. Историческое время остается в воспоминаниях человека, течение его жизни скрыто от читателей. В повестях нет жизнеописаний героев, писатель не ставит задачи представить линии их жизни хотя бы в свернутом виде, например, чтобы мотивировать их поступки. Они существуют «здесь» и «сейчас», хотя «сейчас» легко оборачивается в «всегда», и вместе с этим «здесь» приобретает крайне странные очертания, свидетельствующие о вечном противостоянии человека и не-человека.

Человек «на первый взгляд обладает минимальными возможностями выбора и проявления инициативы — только соблюдение правил и запретов обеспечивает благополучное прохождение отрезка, ведущего к очередному акту сценария, и гарантирует исполнение предназначенного человеку на земле долга — “проигрывания” отведенного ему века в полном объеме. На самом деле жизнь <...> организована гораздо сложнее. Корпус правил и запретов не соблюдается ни скрупулезно, ни в полном объеме — для этого он слишком объемён и слишком нормативен» (Цивьян 1990,

12). Именно несоблюдение правил — прежде всего во временных параметрах — приводит гоголевских персонажей к роковым встречам с демонологическими персонажами. Они как бы не задумываются о том, в какое время они отправляются в путь, не замечают примет опасного времени, принимают рискованные решения в неподходящее время суток.

Зная, когда появляются опасные демонологические персонажи, человек, по правилам народной культуры, должен придерживаться как временных запретов, так и пространственных. «Пространственно-временные ограничения занимают основное место в общем списке правил, регулирующих поведение людей, опасавшихся встречи с нечистой силой. Не только хозяйственная деятельность или бытовые занятия, но и просто появление человека в определенном месте во внеурочное время могли спровоцировать нежелательный контакт с опасным потусторонним миром» (Виноградова 2006, 217). Вот это «внеурочное» время больше всего занимало Гоголя, которому он, как и другим видам времени, неявно противопоставил природное время в космических измерениях, гармонизуя тем самым картину мира, очертания которой проступают в «малом» мире Диканьки.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ранних повестях Гоголь постоянно меняет язык описания. Сосредоточиваясь на мифологическом, он находит средства для его изображения как в языке народного рассказа, так и литературы своего времени. Переходя к повседневному, писатель создает своего рода этнографические «картинки» ближнего пространства, выделяя дом, хутор, село, разнообразные приметы народного быта, что приводит к резким языковым контрастам с мифологическими эпизодами. Картины природы, представляемые в реальных измерениях, также имеют особый язык описания. «Ландшафт, менее других компонентов повествования непосредственно связанный с развитием действия, предоставлял ему (Гоголю. — Л. С.) широкие возможности чистой демонстрации языка и обращался подчас в застывший, объективированный символ его стиля <...>. Ландшафт из картины природы обращается в карту стиля, где, как на всякой карте, знаки определения местности проставлены яснее и гуще естественного рельефа и живописность манеры граничит с чистотой очертания, какую вносит географ в означенные им контуры» (Терц 1975, 342–343). Это языковое пространство, основанное на контрастах, разряжается «трескотней» и «разноголосицей» хуторян.

До встреч с демонологическими персонажами они живут в ничем не омрачаемом мире: ведут хозяйство, торгуют на ярмарках, принимают гостей. Картины повседневной жизни, разворачивающиеся в самостоятельные эпизоды, как бы затмевают собой персонажей. Например, в «Сорочинской ярмарке» главные герои лишь мелькают в толчее разноголосой ярмарки, в «Вечере накануне Ивана Купала» описан годовой цикл сельскохозяйственных работ, действователи же получают обобщенное наименование — козаки. Несмотря на насыщенность повестей реалиями быта, окружающего персонажей (вспомним хотя бы о горшке-инвалиде), на выделенность отдельных примет и привычек персонажей — кто-то из них любит лежать на печке, кто-то всегда ходит в серой свитке — они не приобретают полноты очертаний и остаются конкретными в частностях. Эту полноту предполагает их статус человека реального, но их общая характеристика, как все у Гоголя, распадается на части.

Во времена Гоголя, как пишет А. Синявский, литература желала видеть облагороженный народ, «который был бы собою пригож, живописен и сладкогласен, однако же похож на народ, неотесан и распоясан» (Терц 1975, 436). «Пригожи» и «живописны» главные герои — вспомним их стан-

дартные портреты; «неотесанность» — свойство героев второстепенных и мало значимых, как, например, Каленика. Это одна из первых ступеней разъятия целостного облика человека, подменяемого любой деталью внешности или одежды. В отличие от реальных персонажей и пространства их повседневной жизни, демонологические персонажи и их пространство неопределенны по определению. Как и в народной культуре, «тот», «другой» мир у Гоголя не познаваем до конца, он имеет неясные очертания, как и его обитатели, что не мешает им, как и отдельным мифологическим «местам», на какое-то время представлять в конкретности, притом самой разнообразной. Таков колдун, только что сплясавший козачка и тут же превратившийся в уродливого старого горбуна, такова ведьма, из старухи ставшая красавицей.

Изменяющаяся внешность демонологических персонажей подлежит подробному описанию, но как выглядят Данило или Хома, им противостоящие, остается неизвестным. Харя, высывающая язык и выкатывающая «красные очи», пугает своей явственностью деда, описание внешнего вида которого в повести отсутствует. При этом его облик, пусть и не прописанный (как и многих других реальных персонажей), неизменен, — колдун же, как и ведьма или другие демонологические персонажи, постоянно меняются, что и создает их неопределенность. Так возникает своего рода парадокс — неопределенность оказывается конкретной, конкретность же лишь предполагается, ибо другим человек быть не может. Она принимается на веру и не требует постоянных уточнений, неопределенность же прослеживается в постоянных зримых изменениях.

Категорию неопределенности Гоголь выстраивает с помощью кодов слуха и зрения, глаголов со значением неустойчивого, зыбкого видения, с введением мифологического «нечто». Так в сюжетах его ранних повестей, каждый из которых является репликой мифологической картины мира, проступают принципы ее описания, свойственные народному рассказу о мифологическом. «В большом числе случаев сообщение вводится в ауре сомнения, неопределенности, амбивалентности» (Цивьян 2008а, II, 212). Сосредоточиваясь на рассказе, писатель не упускает из виду и другие способы передачи мифологической информации — некоторые малые жанры в повестях окружают и поддерживают рассказ.

Они вовсе не «декорируют» сюжеты и не только уточняют языковые характеристики персонажей; благодаря им внутри повестей расширяется пространство мифологического текста. В этом процессе особое место занимают поверья, которые «... занимают промежуточное положение между сюжетным рассказом и сообщением о возможности развития событий, изложенных в обобщенной форме; <...> степень включенности поверий в структуру былички бывает такой значительной, что разграничить те и другие совершенно невозможно» (Виноградова 2004, 13). Некоторые поверья

Гоголь выводит за пределы мифологического рассказа, как в беседе Пудко с конем в повести «Гетьман»: «Я давно хотел у тебя спросить, Гнедко, что лучше для тебя, пшеница или овес? Молчишь? Ну, и будешь век молчать, потому что бог повелел <говорить> только человеку, да еще одной маленькой пташке...» (1, 272). Видимо, это соловей, которому приписывается знание 99 языков (Белова 2004б, 89). Также ласточка и сойка, по славянским поверьям, знают разные языки. «Крики животных и птиц могут осмысляться как произносимые ими вербальные тексты» (Гура 1999в, 676).

Гоголевские персонажи не раз проклинаят друг друга. Проклятья — это «вербальный ритуал, имеющий целью магической силой слова нанести урон обидчику, недругу, наслав на него злбй рок» (Виноградова, Плотникова 2009, 286). В «Ночи перед Рождеством» дьячиха кричит ткачихе: «...чтоб ты не дождала своих детей видеть, негодная!» (1, 135). В этом пожелании, типичном для проклятий, сквозит направленность на род противника, но не на предков, а на детей, может, еще и не родившихся. «Одним из устойчивых повторяемых мотивов является пожелание, чтобы противник повредил себе язык, гортань, горло, замолк навеки» (Виноградова, Плотникова 2009, 290). Хивря в «Сорочинской ярмарке» кричит, обращаясь к Грицько: «Чтоб ты подавился, негодный бурлак!» (1, 13). Басаврюк в «Вечере накануне Ивана Купала» хочет залепить горло священника горячей кутьей, голова в «Майской ночи» желает “висельнику” подавиться камнем, но винокур предостерегает его от опрометчивого поступка: «Боже сохрани тебя, и на том, и на этом свете, поблагословить кого-нибудь такую побранкою!» (1, 66). В доказательство он рассказывает, как сбылось подобное пожелание его тещи. Голова, именуя своего сына «бесовским рождением», вопит: «А это, выходит, все ты, невареный кисель твоему батьке в горло» (1, 77), т.е. он адресует злопожелание самому себе.

В повестях магическая сила слова, усиливаемая ритуальными действиями, проступает не только в проклятиях, но и в некоторых процедурах народной медицины. Персонажи обращаются за помощью к «знахорам», как Пидорка в «Вечере Ивана Купала». Чтобы помочь Петру, не раз «и переполох выливали и соняшницу заваривали» (1, 48). В примечании Гоголь объясняет, что это за средства народной медицины. Чтобы узнать, чего испугался больной (переполох — это испуг, как сказано в словариках к обеим частям цикла), «бросают расплавленное олово или воск в воду, и чье они примут подобие, то самое перепугало больного, после чего и весь испуг проходит» (1, 48). Как видим, одни и те же приемы применяются как в исцелении, так и в гадании. «Соняшницу» заваривают следующим образом: зажигают кусок пеньки и бросают в кружку, которую опрокидывают в миску с водой, стоящую на животе больного. После «зашептываний» больной пьет эту воду. Здесь магические приемы явно сочетаются с заговорами.

Некоторые жанры обрядового фольклора присутствуют в повестях.

Таков плач Катерины по Даниле в «Страшной мести», которая, по мнению Е. Е. Дмитриевой, вся основана на песенных мотивах. Цитаты из украинского песенного фольклора присутствуют в «Сорочинской ярмарке» и «Майской ночи» (Дмитриева 2001, 709, 735–736, 749, 798–799). Пидорка и Петро в «Вечере накануне Ивана Купала» выражают себя в слове народной песни, в котором сам писатель различал остатки обрядов древней славянской мифологии. В лирических партиях героев свадьба приравнивается к смерти: «... будут дьяки петь, вместо кобз и сопилек. Не пойду я танцевать с женихом своим: понесут меня. Темная, темная моя будет хата! <...> только и дьяков не будет на той свадьбе; ворон черный прокрячет, вместо попа, надо мною; гладкое поле будет моя хата» (1, 41–42). «Как в причитаниях, так и в лирических песнях смерть молодца часто называется его “венчанием” с “сырой землей”» (Виноградова 2009, 227).

Не раскрывая мифологическую суть народных обрядов, Гоголь трижды выводит свадьбу – в «Сорочинской ярмарке», «Вечере накануне Ивана Купала» и в «Страшной мести». В первой повести свадьба дана только через танец — «непроницаемая танцующая стена» образуется вокруг новой пары. Во второй — «заваривают» свадьбу, готовят угощения, и «брякнули в бандуры, цымбалы, сопилки, кобзы — и пошла потеха ...» (1, 48). Центральное место и здесь занимают танцы — «С бандурою в руках, потягивая люльку и вместе припевая, с чаркою на голове» пустился в пляс и старый Корж (Там же). Отмечены и театральные представления, обычно завершающие свадебное веселье. В «Страшной мести» свадьба — это не только танцы, но и ритуальное пьянство.

Собственно похороны не стали особыми эпизодами в повестях. В «Вечере накануне Ивана Купала» от Петра остается лишь кучка пепла, и никто не намеревается предать его прах земле — «припрятал его к себе» лукавый. В «Страшной мести» похороны Данилы замещает плач Катерины, ни о ее похоронах, ни о похоронах ее сына ничего не говорится. В «Вие» по Хоме не служат панихиду, зато представлены приготовления к похоронам панночки. Светлица, где находится ее тело, убрана особым образом: пол устлан красной китайкой, а не соломой, как в простых хатах; покойная лежит на столе на синем бархатном одеяле с золотой бахромой и кистями. «Высокие восковые свечи, увитые калиною, стояли в ногах и в головах» (2, 166). Ее несут в церковь в «траурном черном» гробу, отец идет впереди, «неся рукою правую сторону тесного дома умершей» (2, 167), т. е. крышку гроба. Вернувшись из церкви, козаки, по малороссийскому обычаю, прикладывают руки к печке.

Из обходных обрядов Гоголь выбирает колядование («Ночь перед Рождеством») и, как и в случае с народной медициной, объясняет его суть в примечании. В тексте повести он довольно подробно останавливается на подношениях колядникам и их поведении, в котором просматриваются

элементы ритуального бесчинства. Парубки в «Майской ночи» также бесчинствуют, но их поведение ритуально не обосновано. Бурсаки («Вий»), распеваящие канты и дающие представления во время своих путешествий, как и колядники, получают подношения.

Дважды упоминаются в повестях народные игры. Игра в кашу описана довольно подробно («Вий»): «За час до ужина почти вся дворня собиралась играть в кашу, или в крагли, род кеглей, где вместо шаров употребляются длинные палки, и выигравший имел право проехаться на другом верхом» (2, 176). В «Пропавшей грамоте» эта игра называется в сравнении: «...и поднял такую пыль, как будто бы пятнадцать хлопцев задумали посреди улицы играть в кашу» (1, 81). В «Майской ночи» русалки играют в ворона. Изображая «цыпленков», они вытягиваются в вереницу и стараются увернуться от нападений хищного врага. Их защищает мать, в функции которой выступает панночка. Русалка, на которую пал жребий, не справляется с ролью ворона, ей жаль «отнимать цыпленков у бедной матери!» (1, 76). Ведьма же сама вызывается на эту роль (об играх см.: Маркевич 1991, 108–109; Березович 2007, 357).

Обряды и игры, поверья и народные песни значительно обогащают картины народной жизни созданные Гоголем, кроме того, просвечивающие в них мифологические смыслы поддерживают основную антитезу, на которой строятся его повести, — реальное / мифологическое. В них отпечатываются и основные принципы поэтики фольклора, в первую очередь принцип повтора.

Тексты народной культуры бесконечно видоизменяются, сохраняя свое семантическое ядро и основные формальные приметы. Аналогичная картина наблюдается и в повестях. «Сорочинская ярмарка», «Майская ночь», «Вечер накануне Ивана Купала», «Ночь перед Рождеством» — это один ряд вариантов «свадебного» сюжета. Персонажи, участвующие в них одинаково представлены в терминах родства: отец, мать — сын, дочь, жених — невеста — и характеризуются сходно: и Петро, и Хома, например, оказываются сиротами. Представители «того» мира, как и реальные персонажи, образуют своеобразные «кусты», хотя и различаются между собой степенью вредоносности. Они, как и «чужие», выступают помощниками реальных персонажей — черт, русалка, цыган. «Пропавшая грамота» и «Заколдованное место» — еще один ряд вариантов, только малый, объединяемый одним и тем же персонажем. Сюжеты повестей разворачиваются в сходном пространстве — существует постоянный список локусов, в которых действуют персонажи.

Таким образом, взятые вместе, повести представляют собой единый текст, расслаивающийся на варианты, между которыми существуют формальные и семантические переключки. Как пишет М. Виротайнен: «... потенциально неостановимая метаморфоза предполагает ту непрерывность

движений и взаимопереходов, ту текучесть и плавность сущего, которое делает практически невозможными разломы, разрывы и трещины бытия» (Виротайнен 2003, 12).

Есть в повестях и частные повторы, введенные автором явно не по забывчивости, так реализуется тенденция к вариативности и усиливается единство повестей. Вакула, Хома, дед попадают в одну и ту же ситуацию — несутся верхом на демонологических персонажах. И дед, и Петро ищут клады, которые оборачиваются кучей мусора — перед дедом оказывается «... сор, дряг ... стыдно сказать, что такое» (1, 212); после смерти Петро в его мешках «... одни битые черепки лежали вместо червонцев» (1, 49). «Золото как исключительная принадлежность “иного” мира превращается в свою противоположность на “этом” свете, ср. славянские былички о дарах, полученных человеком от нечистой силы ночью в нечистых местах, в том числе о золоте, которое в “своем” пространстве оказывается на деле калом, навозом, черепками, углем, сухими листьями, щепками или маком» (Агапкина, Виноградова 1999, 355). Обратим внимание на то, что в «Вие» аналогичным образом погибает псарь Микита: «... вместо его лежала только куча золы, да пустое ведро» (2, 170). А Ремизов, кстати, отметил сходство этих финальных ситуаций. Намечены сходные разрешения линий колдуна в «Страшной мести» и великого пана в повести «Гетьман»: один решает стать схимником, другой им становится.

Есть в повестях и менее значимые повторы. Незванный гость в вводном рассказе «Майской ночи» давится вареником — вареник останавливается в горле поповича в «Сорочинской ярмарке» — Вакула, разинувший от удивления рот, замечает, что «...вареник лезет и ему в рот и уже вымазал губы сметаной» (1, 120). Сцена ухаживаний поповича в «Сорочинской ярмарке» сходна со сценой дьяка и Солохи в «Ночи перед Рождеством». Стон несется через поле и лес в «Страшной мести», стонет лес в повести «Гетьман». Формальное сходство этих двух эпизодов очевидно; Гоголь, как всегда, сознательно допускает и этот повтор. Природа подбирается к церкви в «Вие», поглощая ее, в повести «Гетьман» — лишь окружает. Встречаются повторы и внутри повестей — мотив смеха над колдуном повторяется трижды, Хома трижды читает над покойницей.

Театральные формы народной культуры также оказали воздействие на сложение повестей, визуальность которых явно тяготеет к театральности. Имеется в виду вертеп, возникший на стыке сакрального и светского, высокого и низкого (Софронова 1996, 177–179). В распоряжении этого народного кукольного театра была только одна пьеса, посвященная Рождеству, но существовала она во множестве вариантов. Неизменной в нем оставалась центральная рождественская тема, которая не разыгрывалась, но представлялась в статичном образе святого семейства, располагающегося на верхнем ярусе вертепа. Зато пережила большие изменения тема

поклонения: на нижнем ярусе уже не цари приходили с дарами к яслям, а огромное количество самого разного народа. Среди них появлялись «свои» — запорожец, козак — и «чужие» — цыган, лях, москаль. Так в веселых плясках, песнях, бурных диалогах рождалась народная комедия, в которой важное место отводилось также черту. Ее влияние усматривается в ранних повестях Гоголя (Дмитриева 2001, 689–691, 770). Обратим внимание на то, что антитеза сакральное/светское определяет природу вертепа. Присутствует она и в повестях Гоголя, действие которых происходит во время (или в канун) великих церковных праздников.

Заметим, что в «Вие» сказано: «... семинаристы и бурсаки отправлялись по домам с вертепами. Иногда разыгрывали комедию...» (2, 149) на популярные в школьном театре сюжеты об Ироде и об Иосифе Прекрасном. Женских персонажей, Иродиаду или Пентефрию, обычно представлял богослов, «ростом мало чем пониже киевской колокольни» (Там же). Школьный театр оставил в повестях свой след и опосредованно. На его интермедийной сцене пережили трансформации народные сюжеты и мотивы, впоследствии тиражируемые на украинских домашних сценах, в том числе и отцом писателя, чье влияние на его раннее творчество хорошо известно (библ. см.: Дмитриева 2001, 592–593, 691–692).

Не только сказанное, спетое, сыгранное слово народной культуры, но и изображение формирует мифопоэтику раннего Гоголя, на что указывают его прямые обращения к изобразительному примитиву. Обычно исследователей привлекает активно функционирующий в петербургских повестях или в «Мертвых душах» «уличный» примитив, т.е. вывески. Но и Вакула уже разгладил на столичных улицах буквы сусального золота, а салфетка Григория Григорьевича вызвала ассоциации с вывеской цырюльника. Кроме того, народная икона и картинка стали предметом изображения в повестях (Софронова 2009).

«Торжество искусства» Вакулы в «Ночи перед Рождеством» — это икона, именуемая «картиной», на которой изображается день Страшного суда. На ней апостол Петр изгоняет из ада злого духа. «В верованиях славян апостолы Петр и Павел занимают особое место, выступая в роли хранителей ключей от рая и ада» (Белова 2009б, 22). Но не действия апостола находятся на первом плане — его занимает черт, старающийся вернуться от поленьев и кнутов, которыми его колотят грешники. Кузнец еще раз рисует черта в аду, но уже «такого гадкого, что все плевали, когда проходили мимо» (1, 139). Занимается он и прикладным искусством: разрисовывает двери своей хаты изображениями козаков верхом на лошадях и с трубками в зубах. Изображения эти явно восходят к народным картинкам, о которых подробно сказано в главе IV в связи с темой богатырского пьянства.

Народные картинки бывают и религиозного содержания, представлены они в повести «Гетьман». Библейские и агиографические сюжеты пе-

ределаны в них на козацкий лад — на одной Авраам из пистолета целится в сына своего, Исаака; на другой — казнь св. Дамиана явно вторит мучениям козаков в турецком плену: «Дигтяй твой сидит на колу у турецкого султана, а Кузубия гуляет с рыбами на дне Сиваша <...>. Так и Дигтяй, вы говорите, теперь сидит на колу? И Козубия потонул? А какой важный, какой сильный народ был!» (1, 269–270). Тема козачества поднимается в высокий регистр в портрете деда Острицы, представленного воинственным рыцарем в кольчуге. Рыцарский портрет уже стереотипизировался в Польше, прижился на Украине, его «высокая форма» «опустилась» «в стихию полуремесленного искусства» (Тананаева 1979, 169), приспособившись к вкусам более низких слоев общества. Таким образом, в народных картинках, портретах, выполненных по законам изобразительного примитива, народных иконах главные герои повестей как бы дублируются — это козак, представленный как в смеховом так и в серьезном плане (козак-рыцарь), и противостоящий человеку черт, вызывающий и смех, и страх. Следовательно, антитеза реальное / мифологическое, определяющая смысловую структуру повестей, поддерживается и изобразительным примитивом, сохраняющим присущие ей модальности.

Не всегда следуя правилам, по которым строится народная мифологическая картина мира, например, романтизируя демонологических персонажей, Гоголь введением малых жанровых форм народной культуры придал ей глубину, очертания антитезы реальное / мифологическое повторяются в них неоднократно.

* * *

Итак, гоголевская мифопоэтика — это сложная структура, в которой народные мифологические представления, зафиксированные в слове рассказа о сверхъестественном и в малых жанрах, входят в динамические отношения с романтическим видением мира. В результате эти представления искажаются, но не настолько, чтобы быть не узнаваемыми. Их основное семантическое ядро остается неизменным. В воссозданную Гоголем народную картину мира, окрашенную иной раз романтическими интонациями, вторгается принципиально новый подход к миру и человеку, не свойственный ни народной мифологии, ни романтизму. Но, может быть, он обязан своим появлением не только необычному «зрению» Гоголя, но и народной мифологии, чьи персонажи способны к многочисленным трансформациям своего облика, которые писатель выдвигает на первый план своего повествования. Этот подход — повторим — предвещает все те художественные сдвиги, которые произойдут в культуре ХХв. Так в ранних повестях совершается синтез несоединимого, в котором доминируют народные мифологические представления, ставшие основой гоголевской мифопоэтики.

ЛИТЕРАТУРА

Источники

- Гоголь Н. В.* Вечера на хуторе близ Диканьки // Собр. соч. в 6- и томах. Т. 1. М., 1950.
- Гоголь Н. В.* Гетьман // Собр. соч. в 6- и томах. Т. 1. М., 1950.
- Гоголь Н. В.* Две главы из малороссийской повести «Страшный кабан» // Собр. соч. в 6-ти томах. Т. 1. М., 1950.
- Гоголь Н. В.* Ганц Кюхельгартен // Собр. соч. в 6- и томах. Т. 1. М., 1950.
- Гоголь Н. В.* Вий // Собр. соч. в 6- и томах. Т. 2. М., 1949.
- Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений и писем Гоголя. Т. 1. М., 2001.

Библиография

- Абрам Терц* (А. Синявский). В тени Гоголя. London, 1975.
- Агапкина Т. А., Левкиевская Е. Е.* Голос // Славянские древности. Т. 1. М., 1995.
- Агапкина Т. А., Невская Л. Г.* Гость // Славянские древности. Т. 1. М., 1995.
- Агапкина Т. А.* Дерево // Славянские древности. Т. 2. М., 1999.
- Агапкина Т. А., Виноградова Л. Н.* Золото // Славянские древности. Т. 2. М., 1999.
- Агапкина Т. А.* Купание // Славянские древности. Т. 3. М., 2004а.
- Агапкина Т. А.* Молчание // Славянские древности. Т. 3. М., 2004б.
- Агапкина Т. А.* Пасха // Славянские древности. Т. 3. М., 2004в.
- Агапкина Т. А.* Лес // Славянские древности. Т. 3. М., 2004г.
- Агапкина Т. А.* Лестница // Славянские древности. Т. 3. М., 2004д.
- Агапкина Т. А.* Очистительные обряды // Славянские древности. Т. 3. М., 2004е.
- Агапкина Т. А., Виноградова Л. Н.* Нога // Славянские древности. Т. 3. М., 2004.
- Агапкина Т. А., Узенева Е. С.* Огонь // Славянские древности. Т. 3. М., 2004.

Агапкина Т. А., Топорков А. Л. Воробьиная (рябиновая) ночь в языке и поверьях восточных славян // Славянский и балканский фольклор. М., 1989.

Агапкина Т. А. Демоны как персонажи народной мифологии // Славянский и балканский фольклор. М., 2000.

Агапкина Т. А. Рот на замке (к символике телесности) // Сборник статей к 60-летию Альберта Кашфуллоевича Байбурина. СПб., 2007.

Агапкина Т. А. Поле // Славянские древности. Т. 4. М., 2009а.

Агапкина Т. А. Рябина // Славянские древности. Т. 4. М., 2009б.

Адоньева С. Б. Прагматика фольклора. СПб., 2004.

Айдачич Д. Смех демона в славянских литературах XIX века // Славянские этюды. Сборник к юбилею С. М. Толстой. М., 1999.

Андрей Белый. Гоголь // Символизм как миропонимание. М., 1994.

Андрей Белый. Мастерство Гоголя. М., 1996.

Андрей Белый. Пушкин и Гоголь // Гоголь в русской критике. Антология. М., 2008.

Арутюнова Н. Д. Время: модели и метафоры // Логический анализ языка. Время и язык. М., 1997.

Байбурин А. К. О кулинарном коде ритуала // Балканские чтения – 2. Симпозиум по структуре текста. М., 1992.

Байбурин А. К. Жилище в обрядах и верованиях восточных славян. М., 2005.

Барабаш Ю. Я. Г. С. Сковорода и Н. В. Гоголь. К вопросу о путях и судьбах украинского барокко (век XVIII – век XX) // История национальных литератур. Перечитывая и переосмысливая. Вып. II. М., 1996.

Бартминьский Е. Оппозиция «устный – письменный» и современный фольклор // Е. Бартминьский. Языковой образ мира: очерки по этнолингвистике. М., 2005.

Бахтин М. М. Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура) // М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975а.

Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975б.

Бахтин М. М. Роман воспитания и его значение в истории реализма // М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., 1979а.

Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., 1979б.

Белова О. В. Бес // Славянские древности. Т. 1. М., 1995.

Белова О. В. Икона // Славянские древности. Т. 2. М., 1999.

Белова О. В., Виноградова Л. Н. Фольклорные этиологические легенды о поляках и их восточнославянских соседях // Россия – Польша. Образы и стереотипы в литературе и культуре. М., 2002.

- Белова О. В.* Круг // Славянские древности. Т. 3. М., 2004а.
- Белова О. В.* Легенда // Славянские древности. Т. 3. М., 2004б.
- Белова О. В., Плотникова А. А., Толстая С. М.* Небо // Славянские древности. Т. 3., М., 2004.
- Белова О. В.* Этнокультурные стереотипы в славянской народной традиции. М., 2005.
- Белова О. В.* Свой – чужой // Славянские древности. Т. 4. М., 2009а.
- Белова О. В.* Петр и Павел // Славянские древности. Т. 4. М., 2009б.
- Белова О. В., Толстая С. М.* Рай // Славянские древности. Т. 4. М., 2009.
- Бенеш Б.* Rituougs как фольклорный жанр и его функции в «устной истории» чешского общества // Петр Григорьевич Богатырев. Воспоминания. Документы. Статьи. М., 2002.
- Бочаров С. Г.* «Красавица мира». Женская красота у Гоголя // С. Г. Бочаров. Филологические сюжеты. М., 2007а.
- Бочаров С. Г.* Вокруг «Носа» // С. Г. Бочаров. Филологические сюжеты. М., 2007б.
- Брагина Н. Г.* «Во власти чувств»: мифологические мотивы в языке // Славянские этюды. Сборник к юбилею С. М. Толстой. М., 1999.
- Березович Е. Л.* Язык и традиционная культура. М., 2007.
- Будовская Е. Э.* Блуждать // Славянские древности. Т. 1. М., 1995.
- Буркхарт Д.* Шрам. Археология литературного мотива // Телесный код в славянских культурах. М., 2005.
- Вайскопф М.* Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М., 1993.
- Валенцова М. М.* Крыша // Славянские древности. Т. 3. М., 2004.
- Величкина О.* Музыкальный инструмент и человеческое тело (на материале русского фольклора) // Тело в русской культуре. М., 2005.
- Вендина Т. И.* Из кирилло-мефодиевского наследия в языке русской культуры. М., 2007.
- Вендина Т. И.* Категория времени в русской традиционной культуре / / Знаки времени в славянской культуре: от барокко к авангарду. М., 2009.
- Виноградова Л. Н.* Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян. Генезис и типология колядования. М., 1982.
- Виноградова Л. Н., Толстая С. М.* Ведьма // Славянские древности. Т. 1. М., 1995.
- Виноградова Л. Н.* «Той, шчо лозами трясе»: полесские поверья о черте // Слово и культура. Т. II. М., 1998.
- Виноградова Л. Н.* Звуковой портрет нечистой силы // Мир звучащий и молчащий. Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. М., 1999а.
- Виноградова Л. Н.* Деревце купальское // Славянские древности. Т. 2. М., 1999б.

Виноградова Л. Н., Толстая С. М. Иван Купала // Славянские древности. Т. 2. М., 1999.

Виноградова Л. Н. Кто вселяется в бесноватого? // Миф в культуре: человек – нечеловек. М., 2000а.

Виноградова Л. Н. Народная демонология в мифо-ритуальной традиции славян. М., 2000б.

Виноградова Л. Н., Толстая С. М. Обувь // Славянские древности. Т. 3. М., 2004а.

Виноградова Л. Н., Толстая С. М. Лапти // Славянские древности. Т. 3. М., 2004б.

Виноградова Л. Н. Былички и поверья: границы фольклорного текста // Живая Старина, № 2, 2004.

Виноградова Л. Н., Левкиевская Е. Е. Окно // Славянские древности. Т. 3. М., 2004.

Виноградова Л. Н. Телесные аномалии и телесная норма в народных демонологических представлениях // Телесный код в славянских культурах. М., 2005.

Виноградова Л. Н. Социорегулятивная функция суеверных рассказов о нарушителях запретов и обычаев // Славянский и балканский фольклор. Семантика и прагматика текста. М., 2006.

Виноградова Л. Н. Ментальный образ ландшафта в народной культуре // Ландшафты культуры. Славянский мир. М., 2007.

Виноградова Л. Н. Похороны-свадьба // Славянские древности. Т. 4. М., 2009.

Виноградова Л. Н., Плотникова А. А. Проклятие // Славянские древности. Т. 4. М., 2009.

Виноградова Л. Н., Толстая С. М. Роса // Славянские древности. Т. 4. М., 2009.

Виноградская Н. Повторы как элемент структуры диалога в «Женитьбе» Гоголя // Гоголь как явление мировой литературы. М., 2003.

Виротайнен М. Ранний Гоголь: катастрофизм сознания // Гоголь как явление мировой литературы. М., 2003.

Виротайнен М. Мифы города в мире Гоголя // Гоголь в русской критике. М., 2008.

Власова М. Русские суеверия. Энциклопедический словарь. СПб., 1998.

Войводиц Я. О физиологических жестах: плевание (XIX век и Н. В. Гоголь) // Телесный код в славянских культурах. М., 2005.

Гольденберг А. Х. Архетипы в поэтике Гоголя. Волгоград, 2007.

✓ *Гура А. В.* Ворон // Славянские древности. Т. 1. М., 1995.

Гура А. В. Жених // Славянские древности. Т. 2. М., 1999а.

✓ *Гура А. В.* Животные // Славянские древности. Т. 2. М., 1999б.

- ✓ *Гура А. В.* Крики животных и птиц // Славянские древности. Т. 2. М., 1999в.
- Гура А. В.* Летучая мышь // Славянские древности. Т. 3. М., 2004а.
- Гура А. В.* Лягушка // Славянские древности. Т. 3. М., 2004б.
- Гура А. В.* Пчеловодство // Славянские древности. Т. 4. М., 2009.
- Гуревич П.* Роль образов пластических искусств в художественном мире Гоголя // Гоголь как явление мировой литературы. М., 2003.
- Дементьев В. В.* Флирт // Антология речевых жанров. М., 2007.
- Дмитриева Е. Е.* Комментарий // Полное собрание сочинений и писем Гоголя. М., 2001.
- Еремينا М. А.* Лексико-семантическое поле «Отношение человека к труду» в русских народных говорах. Дисс. на соиск. уч. ст. к.ф.н. (рук.)
- Ефимова Е. С.* Поэтика страшного в народной культуре: мифологические истоки. М., 1997.
- Жуковский В. А.* Сочинения. М., 1954.
- Злыднева Н. В.* Тела-трансформы в искусстве модерна // Модерн и европейская художественная интеграция. Материалы международной конференции. Москва, 2003. М., 2004.
- Злыднева Н. В.* Мотивика прозы Андрея Платонова. М., 2006.
- Злыднева Н. В.* Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. М., 2008.
- Иорданская Л. П.* Лингвистика частей тела // Семиотика. Лингвистика. Поэтика. М., 2004.
- Кабакова Г. И.* Некрещенные дети // Славянские древности. Т. 2. М., 1999а.
- Кабакова Г. И.* Запах // Славянские древности. Т. 2. М., 1999б.
- Кабакова Г. И.* Мать // Славянские древности. Т. 3. М., 2004а.
- Кабакова Г. И.* Молодой — старый // Славянские древности. Т. 3. М., 2004б.
- Кирсанова Р. М.* Костюм в русской художественной культуре 18 — первой половины 20 вв. М., 1995.
- Кирсанова Р. М.* Розовая ксандрейка и драдедамовый платок. М., 2006.
- Клементьев С. В.* Гротеск и его идейно-художественные функции в романе В. Гомбровича «Фердиурке» // Studia polonqossica. К 80-летию Елены Захаровны Цыбенко. М., 2003.
- Кравецкий А. Г.* Литургический язык как предмет этнографии // Славянские этюды. М., 1999.
- Красавский Н.* Эмоциональные концепты в немецкой и русской лингвокультурах. М., 2008.
- Крейдлин Г. Е., Чувилина Е. А.* Семантическая типология русских улыбок // Семиотика. Лингвистика. Поэтика. М., 2004.
- Крейдлин Г. Е.* Язык тела и кинесика как раздел невербальной семи-

отики (методология, теоретические идеи и некоторые результаты // Тело в русской культуре. М., 2005.

Левкиевская Е. Е. Демонология народная // Славянские древности. Т. 2. М., 1999а.

Левкиевская Е. Е. Знахарь // Славянские древности. Т. 2. М., 1999б.

Левкиевская Е. Е. Колдун // Славянские древности. Т. 2. М., 1999в.

Левкиевская Е. Е. Железо // Славянские древности. Т. 2. М., 1999г.

Левкиевская Е. Е. Колючий // Славянские древности. Т. 2. М., 1999д.

Левкиевская Е. Е. Дорога // Славянские древности. Т. 2. М., 1999е.

Левкиевская Е. Е. К вопросу об одной мистификации, или гоголевский «Вий» при свете украинской мифологии // Миф в культуре: человек/не-человек. М., 2000.

Левкиевская Е. Е. Белая свитка и красная свитка // Признаковое пространство. М., 2002а.

Левкиевская Е. Е. Славянский оберег: семантика и структура. М., 2002б.

Левкиевская Е. Е. Невидимый // Славянские древности. Т. 3. М., 2004а.

Левкиевская Е. Е. Обереги // Славянские древности. Т. 3. М., 2004б.

Левкиевская Е. Е. Молитва // Славянские древности. Т. 3. М., 2004в.

Левкиевская Е. Е. Музыкальные инструменты // Славянские древности. Т. 3. М., 2004г.

Левкиевская Е. Е. Прагматика мифологического текста // Славянский и балканский фольклор. Семантика и прагматика текста. М., 2006.

Левкиевская Е. Е. Пояс // Славянские древности. Т. 4. М., 2009а.

Левкиевская Е. Е. Полночь // Славянские древности. Т. 4. М., 2009б.

Лескинен М. В. Мифы и образы сарматизма. Истоки национальной идеологии Речи Посполитой. М, 2002.

Лескинен М. В. Понятие «нрав народа» в российской этнографии второй половины XIX века. Описание малоросса в научно-популярной литературе и проблема стереотипа // Украины и украинцы. Образы, представления, стереотипы. М., 2008.

Лотман Ю. М. Символические пространства // Внутри мыслящих миров. М., 1994а.

Лотман Ю. М. Исторические закономерности и структура текста // Внутри мыслящих миров. М., 1994б.

Лотман Ю. М. О «реализме» Гоголя // Гоголь в русской критике. Антология. М., 2008.

Манн Ю. В. Динамика русского романтизма. М., 1995.

Манн Ю. В. Поэтика Гоголя // Ю. В. Манн. Творчество Гоголя. Смысл и форма. СПб., 2007а.

Манн Ю. В. Еще раз о мосте Манилова и «тайне лица» // Ю. В. Манн. Творчество Гоголя. Смысл и форма. СПб., 2007б.

Манн Ю. В. Над бездною Гоголя (К выходу в свет российского издания книги Андрея Синявского «В тени Гоголя») // Ю. В. Манн. Творчество Гоголя. Смысл и форма. СПб., 2007в.

Манн Ю. В. Где и когда? (Из комментариев к «Мертвым душам») // Ю. В. Манн. Творчество Гоголя. Смысл и форма. СПб., 2007г.

Манн Ю. В. Встреча в лабиринте (Франц Кафка и Николай Гоголь) // Ю. В. Манн. Творчество Гоголя. Смысл и форма. СПб., 2007д.

Маркевич Н. А. Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. Київ, 1991.

Матицетов М. О мифических существах у словенцев и специально о Куренте // Славянский и балканский фольклор. М., 1989.

Мережковский Д. С. Из книги «Гоголь и черт» // Гоголь в русской критике. Антология. М., 2008.

Милорадович В. П. Житье-бытье лубенского крестьянина // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. Київ, 1991.

Морозов И. А., Толстой Н. И. Ад // Славянские древности. Т. 1. М., 1995.

Морозов И. А. Бег // Славянские древности. Т. 1. М., 1995.

Морозов И. А. Игры народные // Славянские древности. Т. 2. М., 1999.

Морозов И. А., Бутовская М. Л., Махов А. Е. Обнажение языка. Кросс-культурное исследование семантики древнего жеста. М., 2008.

Набоков В. Из книги «Николай Гоголь» // Гоголь в русской критике. Антология. М., 2008.

Невская Л. Г. Семантика дома и смежных представлений в погребальном фольклоре // Балто-славянские исследования. 1981. М., 1982.

Невская Л. Г. Печь в фольклорной модели мира // Исследования в области балто-славянской духовной культуры // Загадка как текст 2. М., 1999.

Неклюдов С. Ю. Зоодемонизм // Слово и культура. Т. II. М., 1998.

Неклюдов С. Ю. Традиции устной и книжной культуры: соотношение и типология // Славянские этюды. М., 1999.

Некрылова А. Народная демонология в литературе // М. Власова. Русские суеверия. СПб., 1998.

Никитина С. Е. О взаимоотношении устных и письменных форм в народной культуре // Славянский и балканский фольклор. М., 1989.

Николаева Т. М. От звука к тексту. М., 2000. •

Падучева Е. В. Игра со временем в первой главе романа В. Набокова «Пнин» // Язык. Личность. Текст. Сборник статей к 70-летию Т. М. Николаевой. М., 2005.

Петрухин В. Я. Конь // Славянские древности. Т. 2. М., 1999.

Петрухин В. Я. Мельник // Славянские древности. Т. 3. М., 2004а.

Петрухин В. Я. Кузнец // Славянские древности. Т. 3. М., 2004б.

Петрухин В. Я. Мировое дерево // Славянские древности. Т. 3. М., 2004в.

- Плотникова А. А.* Забор // Славянские древности. Т. 1. М., 1995.
- Плотникова А. А.* От знака к ритуалу. Встреча // Ученые Записки. Вып. 4. Российский православный университет ап. Иоанна Богослова. М., 1998.
- Плотникова А. А.* О символике свиста // Мир звучащий и молчащий. Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. М., 1999.
- Плотникова А. А.* Дым // Славянские древности. Т. 2. М., 1999а.
- Плотникова А. А.* Звезды // Славянские древности. Т. 2. М., 1999б.
- Плотникова А. А.* Затмение // Славянские древности. Т. 2. М., 1999в.
- Плотникова А. А.* Кладбище // Славянские древности. Т. 2. М., 1999г.
- Плотникова А. А.* Пастух // Славянские древности. Т. 3. М., 2004а.
- Плотникова А. А.* Крутить(ся) // Славянские древности. Т. 3. М., 2004б.
- Плотникова А. А.* Переправа через воду // Славянские древности. Т. 4. М., 2009.
- Подорога В.* Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. 1. М., 2006.
- Пумпянский Л. В.* Гоголь // Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000.
- Ремизов А.* Из книги «Огонь вещей» // Гоголь в русской критике. М., 2008.
- Рицци Д.* Вымышленный текст и мистификация: заметка об одном рассказе В. Набокова // Язык. Личность. Текст. Сборник статей к 70-летию Т. М. Николаевой. М., 2005.
- Розанов В.* Пушкин и Гоголь // Сочинения. М., 1990.
- Рябцева Н. Е.* Аксиологические модели времени // Логический анализ языка. Язык и время. М., 1997.
- Рябцева Н. К.* Ментальная сфера по данным языка: когнитивный аспект // Семиотика. Лингвистика. Поэтика. К столетию со дня рождения А. А. Реформатского. М., 2004.
- Савникова О. В.* Брань // Славянские древности. Т. 1. М., 1995.
- Сарабьянов Д. В.* П. А. Федотов и русская художественная культура 40-х годов XIX века. М., 1973.
- Свешникова Т. Н.* Оборотничество у румын: bosogoi // Слово и культура. Т. II. М., 1998.
- Свирида И. И.* Время сада // Знаки времени в славянской культуре: от барокко к авангарду. М., 2009.
- Седакова И. А.* Дед // Славянские древности. Т. 2. М., 1999.
- Седакова И. А.* Назад // Славянские древности. Т. 3. М., 2004.
- Седов К. Ф.* Ссора // Антология речевых жанров. М., 2007а.
- Седов К. Ф.* Человек в жанровом пространстве речевой коммуникации // Антология речевых жанров. М., 2007б.

Соливетти К. Возрождение Хомы и кривизна мира // Гоголь как явление мировой литературы. М., 2003.

Софронова Л. А. Польская романтическая драма. Мицкевич – Словацкий – Красиньский. М., 1992.

Софронова Л. А. Старинный украинский театр. М., 1996.

Софронова Л. А. Тело и маска в романе Гомбровича «Фердыдурке» // Гомбрович в контексте европейской культуры. М., 2005.

Софронова Л. А. Принцип отчуждения романтического героя // Исторические пути польского искусства. М., 2007.

Софронова Л. А. Художественный примитив в ранних повестях Гоголя // Искусствознание, 1, 2009.

Страно Дж. Европейские и русские литературные источники в творческом процессе Гоголя (Гоголь и Чулков) // Гоголь как явление мировой литературы. М., 2003.

Тананаева Л. И. Сарматский портрет. Из истории польского портрета эпохи барокко. М., 1979.

Тарасов О. Ю. Рама и изображение. Риторика обрамления в русском искусстве. М., 2007.

Толстая С. М. Устный текст в языке и культуре // Text ustny – Texte oral. Struktura i pragmatyka – problemy systematyki – ustność w literaturze. Wrocław, 1989a.

Толстая С. М. Dyskusja // Text ustny – Texte oral. Struktura i pragmatyka – problemy systematyki – ustność w literaturze. Wrocław, 1989b.

Толстая С. М. «Глаголы судьбы» и их корреляты в языке культуры // Понятие судьбы в контексте разных культур. М., 1994.

Толстая С. М. Анна // Славянские древности. Т. 1. М., 1995a.

Толстая С. М. Вила // Славянские древности. Т. 1. М., 1995b.

Толстая С. М. Время // Славянские древности. Т. 1. М., 1995в.

Толстая С. М. Бесчинства // Славянские древности. Т. 1. М., 1995г.

Толстая С. М. Время как инструмент магии: компрессия и растягивание времени в славянской народной традиции // Логический анализ языка. Язык и время. М., 1997.

Толстая С. М. Заклинание // Славянские древности. Т. 2. М., 1999a.

Толстая С. М. Календарь народный // Славянские древности. Т. 2. М., 1999b.

Толстая С. М. Пустой // С. М. Толстая. Пространство слова. Лексическая семантика в общеславянской перспективе. М., 2008a.

Толстая С. М. Грех // С. М. Толстая. Пространство слова. Лексическая семантика в общеславянской перспективе. М., 2008б.

Толстая С. М. Душа // С. М. Толстая. Пространство слова. Лексическая семантика в общеславянской перспективе. М., 2008в.

Толстая С. М. Магические функции отрицания в сакральных текстах

// С. М. Толстая. Пространство слова. Лексическая семантика в общеславянской перспективе. М., 2008г.

Толстая С. М. Веселый // С. М. Толстая. Пространство слова. Лексическая семантика в общеславянской перспективе. М., 2008д.

Толстая С. М. Кривой // С. М. Толстая. Пространство слова. Лексическая семантика в общеславянской перспективе. М., 2008е.

Толстая С. М. Побратимство // Славянские древности. Т. 4. М., 2009а.

Толстая С. М. Праздник // Славянские древности. Т. 4. М., 2009б.

Толстой Н. И. Былички // Славянские древности. Т. 1. М., 1995а.

Толстой Н. И. Глаза // Славянские древности. Т. 1. М., 1995б.

Толстой Н. И. Белый цвет // Славянские древности. Т. 1. М., 1995в.

Толстой Н. И. Водка // Славянские древности. Т. 1. М., 1995г.

Толстой Н. И. Громобой // Славянские древности. Т. 1. М., 1995д.

Толстой Н. И. Болото // Славянские древности. Т. 1. М., 1995е.

Толстой Н. И. Гвоздь // Славянские древности. Т. 1. М., 1995ж.

Толстой Н. И. Грех // Славянские древности. Т. 1. М., 1995з.

Толстой Н. И. Времени магический круг (по представлениям славян)

// Логический анализ языка. Язык и время. М., 1997.

Толстой Н. И. Народные толкования снов и их мифологическая основа // Н. И. Толстой. Очерки славянского язычества. М., 2003.

Топорков А. Л. Горшок // Славянские древности. Т. 1. М., 1995а.

Топорков А. Л. Гончар // Славянские древности. Т. 1. М., 1995б.

Топорков А. Л. Воробьиная ночь // Славянские древности. Т. 1. М., 1995в.

Топорков А. Л. Дежа // Славянские древности. Т. 2. М., 1999а.

Топорков А. Л. Еда // Славянские древности. Т. 2. М., 1999б.

Топорков А. Л. Печь // Славянские древности. Т. 4. М., 2009а.

Топорков А. Л. Посуда // Славянские древности. Т. 4. М., 2009б.

Топоров В. Н. Вещь в антропоцентрической перспективе (апология Плюшкина) // В. Н. Топоров. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.

Усачева В. В. Босорка // Славянские древности. Т. 1. М., 1995.

Усачева В. В. Контакты человека с демонами болезней: способы защиты и избавления от них // Миф в культуре: человек – не-человек. М., 2000.

Усачева В. В. Полдень // Славянские древности. Т. 4. М., 2009.

Успенский Ф. Б., Литвина А. Ф. От трагедии к документу: «Грифельная ода» Державина как полемка с традицией завещаний // Знаки времени в славянской культуре: от барокко к авангарду. М., 2009.

Фролова О. Е. Мир, стоящий за текстом. М., 2007.

Храковский В. С. Адмиратив в русском языке (Вводное слово оказывается и его функция в высказывании) // Язык. Личность. Текст. Сборник

статей к 70-летию Т. М. Николаевой. М., 2005.

Цивьян Т. В. Лингвистические основы балканской модели мира. М., 1990.

Цивьян Т. В. Отношение к себе и к своему телу в русской модели мира // Тело в русской культуре. М., 2005.

Цивьян Т. М. Горы и воды – интерьер балканского мира // Т. М. Цивьян. Язык: тема и вариации. Избранное. Т. I. М., 2008.

Цивьян Т. М. Оппозиция мифологическое // реальное в поздних мифологических текстах // Т. М. Цивьян. Язык: тема и вариации. Избранное. Т. II. М., 2008а.

Цивьян Т. В. Об одном классе персонажей низшей мифологии: «профессионалы» // Т. В. Цивьян. Язык: тема и вариации. Избранное. Т. II. М., 2008б.

Цивьян Т. В. Семантический ореол локуса. Выбор места действия в художественном тексте // Т. В. Цивьян. Язык: тема и вариации. Избранное. Т. II. М., 2008в.

Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971.

Шмелева Т. В. Модель речевого жанра // Антология речевых жанров. М., 2007.

Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Гоголь в русской критике. Антология. М. 2008.

Ярмаркина Г. М. Просьба // Антология речевых жанров. М., 2007.

Witoszowa B. Relacje nadawczo-odbiorcze w monologu wypowiedzianym // Text ustny – Texte oral. Struktura i pragmatyka – problemy systematyki – ustność w literaturze. Wrocław, 1989.

Vojvodić J. Gesta, tjelo, kultura. Zagreb, 2006.

Керпінский J. Łęk. Warszawa, 1977.

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

- Вечер накануне Ивана Купала 13, 14, 17, 18, 22, 27, 29, 30, 35, 40, 41, 43, 44, 52, 59–61, 63–65, 67, 68, 71, 74, 75, 80, 82, 84, 86, 87, 92, 95, 99, 100, 104, 106, 109, 111, 113, 114, 116, 117, 120, 122, 127, 129, 131, 132, 134, 135, 141, 146, 158, 160–162, 167, 177, 178, 185, 195, 196, 198, 203, 204, 207, 220, 221, 223, 228, 231, 236–238, 240, 243, 248, 251, 253, 254, 257, 258, 261, 265, 273, 275–277
- Вий 6, 13, 14, 17, 20, 22, 28, 32, 35, 39, 45, 52, 61, 63–67, 75, 81, 86, 91, 92, 5, 96, 101, 106, 109, 112, 114–116, 120, 122, 123, 130, 133–136, 146, 161, 162, 164, 173, 168, 182, 183, 185–188, 191, 193, 195–202, 204, 208, 210–212, 214, 218, 219, 221, 226, 227, 238–241, 243, 245, 250, 256, 258–260, 263, 265, 276–279
- Ганц Кюхельгартен 6, 171, 201, 212, 238, 267, 268, 270
- Гетьман 18, 21, 22, 24, 32, 36, 43, 45, 50, 51, 55, 60, 67, 80–85, 99, 146, 148, 150, 151, 159, 168, 173, 175, 178, 181, 184–193, 196, 197, 199, 201, 203, 207, 210–213, 218, 210, 222, 223, 229–233, 237, 238, 240, 245, 246, 248, 249–256, 259, 265, 268, 261, 275, 278, 279
- Две главы из малороссийской повести «Страшный кабан» 22, 36, 54, 60, 78, 101, 114, 150, 151, 166, 169, 170, 172, 174, 180, 181, 183, 187, 196–198, 200, 201, 215, 225, 237, 239, 247
- Заколдованное место 13, 14, 17, 26, 30, 59, 61, 63–65, 69, 86, 105, 110, 113, 115, 118, 120, 125, 128, 129, 134, 140, 146, 152, 157, 163, 170, 174, 192, 193, 195, 201, 205, 212, 221, 224, 227, 229, 230, 238, 239, 241, 245, 248, 251, 258, 259, 261, 277
- Иван Федорович Шпонька и его тетушка 14, 18–21, 23, 24, 27, 36, 42, 46, 49, 59, 81, 84, 116, 150, 151, 154, 155, 170, 172, 173, 181, 188, 195, 196, 200, 217, 224, 237–239, 241, 244, 258, 260
- Майская ночь 14, 17, 21, 25, 30, 32, 33, 36, 37, 39, 43, 45, 48, 52, 58–64, 66–69, 79, 83, 86, 93, 95, 103, 106, 109–111, 115, 116, 119, 120, 122, 125, 127, 130, 133, 134, 139, 143, 144, 149–151, 154, 157, 161, 162, 165, 170, 175, 181, 182, 186, 191, 194, 198, 199, 202, 203, 205, 211, 223, 224, 230, 232, 236, 237, 239, 241, 243, 244, 248, 249, 251, 256–259, 262, 265, 267–269, 276–288
- Ночь перед Рождеством 14, 17, 21, 22, 26, 27, 35–37, 59–66, 68, 69, 71, 72, 78, 81, 82, 84, 86, 93, 96–99, 103, 104, 110, 113, 119, 122, 125,

127–130, 134, 143, 150, 159, 163, 166, 174, 177, 180, 186, 193–195, 197–202, 204, 206, 216, 217, 229, 229, 233, 238–241, 243, 248, 251, 253, 257, 263, 265, 268, 275–279

Пропавшая грамота 14, 17, 24, 26, 30, 41, 43, 45, 47, 48, 52, 58, 59, 61, 63–65, 68, 69, 72, 80, 86, 3, 95–97, 100, 104–106, 110, 112, 114–118, 122, 127–136, 141, 149, 154, 156, 157, 161, 163, 164, 171, 175, 177, 178, 181, 185, 186, 192, 15, 201, 204, 223, 226, 228, 233, 236–238, 240, 248, 251, 255, 257–261, 263–265, 277, 278

Сорочинская ярмарка 17, 21, 28, 30, 32, 35, 37, 39, 58–62, 64–66, 68, 76, 78–82, 86, 96–98, 101, 102, 104, 105, 114–116, 120, 125, 127,

129, 132, 133, 136, 139, 141, 143, 152, 153, 157, 158, 163, 168, 173–175, 180, 181, 186, 188, 192, 194, 198, 200, 202, 206–209, 212, 213, 220, 226, 230, 234, 240, 243, 245, 247, 251, 257–259, 262, 265, 267, 269, 273, 275–278

Страшная месть 14, 17, 27, 30, 36, 43, 59–61, 63, 64, 66–69, 74, 81, 83, 84, 86–88, 96, 99, 105, 106, 109, 112, 113, 116, 118, 121, 125, 127, 128, 133–136, 140, 146, 147, 150, 156, 160, 162, 166, 168, 169, 174, 175, 178, 179, 182, 185–188, 195, 198, 202, 203, 206, 208, 212, 214, 215, 218, 219, 221, 222, 224, 226, 230, 233, 237–241, 243, 244, 246, 248, 249, 251, 258, 260–262, 267, 268, 270, 276, 278

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	6
ГЛАВА I. РЕЧЕВЫЕ ЖАНРЫ	13
Рамы повестей	13
Устное / письменное слово	15
Коммуникативные ситуации	20
Беседа, мифологический рассказ	26
Слухи	33
Рассказчик	38
Пересказ	46
Слушатель / читатель	50
Образ автора	54
ГЛАВА II. СЮЖЕТ И СИСТЕМА ПЕРСОНАЖЕЙ	57
Строение сюжета	57
Позиции мифологического	61
Система персонажей	65
Граница между двумя рядами	68
«Чужие»	79
Демонологические персонажи двойственной природы	85
Черт	96
ГЛАВА III. КОНТАКТЫ ПРОТИВОПОСТАВЛЕННЫХ ПЕРСОНАЖЕЙ	101
Взгляд	102
Звук	112
Осязание	122
Охранительные действия	125
Договор	131
Страх	132
ГЛАВА IV. ЧЕЛОВЕК И ЕГО АНТИПОДЫ В РЕАЛЬНЫХ ИЗМЕРЕНИЯХ	145
Человек внутренний	145
Человек внешний. Портрет-маска и тенденция к разъятию тела	147
Движение / покой	152
Мнимая телесность демонологических персонажей. Отклонения от нормы	160
Движение / «чертовский тропак»	163
Одежда	165
Еда	176
Гастрономические пристрастия и запреты «чужих»	187
ГЛАВА V. ПРОСТРАНСТВО	191
Человек — наблюдатель пространства	191
Ближнее окружение человека	194

Дом — центр ближнего окружения	198
Мифологически отмеченные локусы	208
Дальнее окружение. Географическое пространство	214
Природное пространство	219
Человек во власти пространства/ «дорожная путаница»	227
Очертания христианского космоса	230
ГЛАВА VI. ВРЕМЯ	235
Обыденное время и способы его измерения	236
Разорванное течение жизни	242
Знаки истории	247
Слом времен	250
Образы природного времени	265
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	273
ЛИТЕРАТУРА	281
УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ	292

В работе рассматривается сложение мифопоэтики Гоголя в его ранних повестях. Слово - человек / не-человек – пространство – время – ее центральные темы, объединенные единым подходом. Через оппозицию устность / письменность, заданную самим писателем в рамочных конструкциях повестей, исследуется природа гоголевского слова. В них же выявляется своего рода метаописание текстов повестей, которые Гоголь создает в опоре на образец, т.е. народный устный рассказ о сверхъестественном. Он не просто трансформирует его в литературу, а проникает в глубинные мифологические смыслы, заложенные в нем, и вслед за ним подчиняет доминантной антитезе реальное / мифологическое сюжет, расстановку противопоставленных персонажей, пространственно-временные параметры повестей. Так формируется гоголевская мифопоэтика, в которой различимы романтические реминисценции и которую осложняют принципиально новые подходы к изображению человека, пространства и времени - они станут ведущими в поэтике авангарда.