

103-1110

НИЖИНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ
ІНСТИТУТ ІМ. М. В. ГОГОЛЯ

1991 1991

ЛІТЕРАТУРА
ТА КУЛЬТУРА ПОЛІССЯ

Випуск 7

Випускники Нижинської вищої школи
і їх творчість: до 175-ліття заснування інституту

Ніжин - 1996

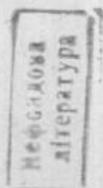
Книга присвячена творчості видатних письменників та вчених Ніжинської вищої школи /М.Гоголя, С.Гребінця, Л.Глібова, С.Карського, С.Гуцала, Л.Горлача та інших/, проблемам вивчення мови та стилю їх творів. Спадщина М.Гоголя розглядається в контексті історії вітчизняної та світової культури.

84
Л64

83.3(4укр)46 3.3(4укр)0-7
Л64

Редакційна колегія: проф.Г.В.Самойленко /відп.ред. і упорядник/, проф.Н.М.Арват, акад.Ф.С.Арват, доц.Н.І.Бойко, проф.З.В.Кирилик, проф.О.Г.Ковальчук, проф.Т.П.Маєвська.

Збірник друкується за рішенням вченої Ради Ніжинського державного педагогічного інституту ім.М.В.Гоголя, прот.Б 6 від 19 грудня 1995 року



Література та культура Полісся. Вип.7. Випускники Ніжинської вищої школи і їх творчість: до 175-ліття заснування інституту / Відп.ред. і упорядник Г.В.Самойленко - Ніжин: НДІІ, 1995.- 193 с.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ Н. В. ГОГОЛЯ — ИСТОЧНИК НАРОДОВЕДЕНИЯ

В "Вечерах на хуторе близ Диканьки" Н. В. Гоголя изображена жизнь украинского народа. Эти повести далеки от традиции литературы конца XVIII — начала XIX века / натуралистическое бытописание или сентиментальная идеализация/. В них писатель обращается непосредственно к самой действительности, используя фольклор и этнографические сведения, собранные им самим. Следовательно, анализируя художественную ткань произведений Гоголя, мы сможем выделить целый ряд бытовых и этнографических данных, свидетельствующих о жизни украинцев в прошлом.

Предметом нашего исследования явились повести "Сорочинская ярмарка", "Ночь накануне Ивана Купала", "Майская ночь", "Ночь перед Рождеством" /1/.

В хронологическом плане, т. е. по описываемому времени, эти произведения распределяются следующим образом: "Ночь накануне Ивана Купала", "Ночь перед Рождеством", "Майская ночь", "Сорочинская ярмарка" /355/.

Время действия в повести "Бечер накануне Ивана Купала" названо описательно, "тогда козаковал почти всякий", знали про "молодецкие дела Подковы, Полтора Кохуха и Сагайдачного", очевидно, это первая половина XVII века.

В этой повести дано описание праздничной одежды и сопутствующих атрибутов парубка-казака: "Они говорили только, что если бы одеть его в новый жупан, затянуть красным поясом, надеть на голову шапку из черных смушек с щегольским синим верхом, привесить к боку турецкую саблю, дать в одну руку мачахай, а в другую люльку в красивой оправе, то заткнул бы он за пояс всех парубков тогдашних" /49/. В другом месте находим парубков "в высоких козачках шапках, в тонких суконных святаках, затянутых дегими серебром поясами, с дельками в зубах" /56/.

Для девушек характерны были "нарядные головные уборы из желтых, синих и розовых стрижеч, на верх которых навязывался золотой галун, тонкие рубашки, вышитые по всему шву красным шелком и унизанные мелкими серебряными, цветочками, сатиновые сараи на высоких железных подковах..." /56/.

Праздничный наряд молодежи другой: на голове у них козабли,

"которого верх сделан был весь из сурозолотой парчи, с небольшим вырезом на затылке, откуда выглядывал золотой очипок, с двумя выдавшимися, один наперед, другой назад, рожками самого мелкого черного смушка", "...синие, из лучшего полутабанеку, с красными клананами кунтуш..." /56/.

Здесь же отражается народное представление о красоте: "...подпальные щеки козачки были свежи и ямки, как мак самого тонкого розового цвета..., брови словно черные шнурочки..., ротик на то и создан был, чтоб выводить соловьяные песни..., волосы ее черные, как крылья ворона, в мягкие, как молодой лен..., падали кудрями на шитый золотом кунтуш" /50/.

В повести "Ночь перед Рождеством" действие происходит уже в XVIII веке /судя по историческим лицам, названным здесь: Екатерина, Потемкин, автор "Бригадира"/, а "Сорочинская ярмарка" и "Майская ночь" отражают современную Гоголю жизнь, первую половину XIX века. То есть, разница во времени 1-2 столетия, но особых изменений в традиционной национальной костюме и в народном представлении о красоте не отмечается. Отличительные черты красавицы Оксаны /"Ночь перед Рождеством"/ - черные брови, черные косы, смугловатое лицо, блестящие черные очи. Праздничный наряд ее включает "сорочку, дитку красным шелком", на голове ленты и галуз /118/.

Мать куанеца Вакулы, Солоха, ходит в праздник в церковь, "надевши яркую плахту с китайчатою запаскою, а сверху ее синие хитку, на которой свали нашиты были золотые усы" /122/.

В "Сорочинской ярмарке" тоже встречаем описание одежды парубка, его наряд состоит из тех же атрибутов, но менее ярких, менее праздничных, чем в старину: "белая свитка и серая шапка решетиловских смушек", пояс: "... как пристала к нему белая свитка /еще бы пояс поярче/" /42/. Такая же одежда и у Левка из "Майской ночи". "На козаке решетиловская шапка, свитка, пояс: "...Я прикрою тебя свиткою, обмотаю своим поясом..., надену шапку на твои белезенькие ножки" /63/.

Устойчивым остается и народное представление о девушке-красавице: "На возу сидела хорошенькая дочка с круглым личиком, с черными бровями, ровными дугами подымавшимися над светлыми карими глазами, с бесечно улыбавшимися розовыми губками, с повязанными на голове красными и синими лентами, которые, вместе с длинными косами и пучком пыльных цветов, богатой короной покоились на ее изумительной головке" /17/. В другом месте называются те же дета-

ли портрета девушки: алые губки, темные брови, карие светлые очи. У Гали из "Майской ночи" — белое личико, будто звездочки, ясные очи /63/. Мачеха из "Сорочинской ярмарки" одета в "нарядную шерстяную зеленую кофту, по которой, будто по горностаевому меху, нашиты были хвостики, красного только цвета, в богатую плахту, пестреющую, как шахматная доска, и в ситцевой цветной очипок..." /18/.

Итак, неприменные атрибуты мужской одежды: свитка, шапка, пояс, жупан. У девушек в головном уборе — ленты разных цветов, женщины носили очипок. Незначительной деталью Гоголь подчеркивал устойчивость традиции: девушка перед свадьбой примеряет очипок мачехи. Из верхней одежды называется вышитая рубашка, кунтун, кофта, юбка, плахта, запаска.

В этих произведениях упоминается и будничная мужская одежда: полотняная рубашка, полотняные шаровары, пестрядевые шаровары, жилет, овчинный черный тулуп, кобеняк с видлогю. Например, "Голова, как хозяин, сидел в одной только рубашке и полотняных шароварах" /75/. Повседневная свитка была серого или черного цвета /71/. Из обуви Гоголь называет только девичьи "сафьянные сапоги на высоких железных подковах и мужские сапоги, смазанные дегтем".

Кроме названия одежды и ее описания, в повестях Гоголя упоминаются некоторые национальные украинские блюда и напитки: варенички, галушечки пшеничные, пампушечки, товченички, сивуха, буханцы пшеничные, маковники в меду, кутья, борщ, водка, варенуца, паланицы, гречанины, коржи, колбасы, сало. В повести "Майская ночь" находим описание ужина: "Вечером уселись вечерить... Теща отсыпала немного галушек из большого казана в миску, чтобы не так были горячи... Бадевши на длинные деревянные спички галушки, начали есть" /77/. В этом отрывке несколько этнографических сведений: название посуды, еды, и описание способа приема этого кушанья. В "Вечере накануне Ивана Кудала" упоминаются две разновидности свадебного хлеба: коровой, вишки; называются музыкальные инструменты: бандура, цимбала, сопилка; танцы: горлаца, гопака.

Из повестей Гоголя можно подчеркнуть некоторые данные об образе жизни украинских казаков: "Лет — куды /более чем за сто, говорил покойный дед мой, нашего села и не узнал бы никто: хутор, самый белый хутор/. Избенка десять, не обмазанная, не укрытая, торчало то сям, то там, посередине поля. Ни плетня, ни сарая порядочного, где поставять скотину или воз. Это ж еще богачи так жили; а посмотрели бы на нашу братью, на голь: вырытая в земле яма —

вот вам и хата! Только по дыму и можно было узнать, что живет там человек божий. Вы спросите, отчего они жили так? Бедность не бедность, потому что тогда козаковал почти всякий и набирал в чужих землях немало добра; а больше оттого, что незачем было заводить порядочную хату. Какого народу тогда не шаталось по всем местам: крымцы, ляхи, литвинство" /47/.

Повести Гоголя знакомят читателя с народными представлениями о нечистой силе, обычно это черт, ведьма, дусалки. Нечистая сила способна перевоплощаться, принимая человеческий или звериный облик: Басаврик, мачеха-ведьма.

В некоторых местах гоголевских повестей ощущается влияние народных плачей, заклятий. Жалобный надгробный плач представляет собой речь Пидорки, обращенная к Петру /2/: "...свадьбу готовят, только не будет музыки на нашей свадьбе, будут дьяки петь, вместо кобз и сопилок. Не пойду я танцевать с женихом своим: понесут меня. Темная, темная моя будет хата из кленового дерева, и, вместо трубы, крест будет стоять на крыше!" /51/. Здесь одновременно описывается два обряда: свадьба и похороны.

Ответная речь Петруся тоже выдержана в форме погребального плача, в котором похороны сравниваются со свадьбой. Но атрибуты их уже другие, достойные казака: "Будет же, моя дорогая рыбка! будет и у меня свадьба: только и дьяков не будет на той свадьбе; ворон черный прокричет, вместо поца, надо мною, гладкое поле будет моя хата, сизая туча - моя крыша; орел выклевает мои карие очи; вымоет дожди козацкие косточки, и вихорь высушит их" /51/.

В анализируемых произведениях зафиксированы украинские народные имена и фамилии: Хвеська, Хивря, Солоха, Солопая Черевик, Параска, Грицько Голопупенко, Корж, Чуб, Ивась, Вакула, Оксана, Петро, Пидорка, Левко, Галя, Ганна.

Гоголь дает представление о некоторых формах украинского речевого этикета. Мы выделили две формы речевого этикета: а/ обращения с положительной экспрессией, обычно ласкательной, выражающей нежность, восхищение, сильную просьбу; б/ обращение с отрицательной экспрессией, передающей обычно негодование, возмущение.

Примеры речевых форм первого рода: "Галю! Галю! Ты спишь или не хочешь ко мне выйти?.. Сердце мое, рыбка моя, ожерелье! выгляни на миг"... "О, не дрожи, моя красная калиночка!" /63-64/.

"Расскажи, расскажи, милый чернобровый парубок" /66/. "Не бойся, серденько, не бойся!" /21/.

Речевые формы с отрицательной экспрессией: "Чтоб ты подавился, негодный бурлак!". "Нечестивем! поди умойся наперед! Сорванец негодный!.."

Интересен с этнографической стороны и словарь украинизмов, предшествующий повести "Сорочинская ярмарка". Здесь исследователь обнаружит краткое толкование слов, называвших определенные предметы быта украинцев, например, малахай - плетень, макитра - горшок, в котором трут мак, пампушка - кушанье из теста, полутабачек - шелковая материя и т.д.

Заслуживает внимания авторское примечание к повести "Ночь перед Рождеством", в котором Гоголь описывает обычай колядовать, объясняя его двойственные истоки: язычество и христианство.

Таким образом, мы видим, что анализ текстов повестей Н.В.Гоголя дает богатый народоведческий материал: описание жизни и быта украинского народа, названия и описания одежды, еды, напитков, музыкальных инструментов, поверий, легенд, собственных имен, форм речевого этикета.

Литература:

1. Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 7 томах. - М., 1966. - Т. I
В дальнейшем все цитаты даются по этому изданию с указанием страницы в тексте.
2. Бремина Л.И. О языке художественной прозы Н.В.Гоголя. - М., 1987. - С.113.

СМЫСЛ НАЗВАНИЯ ЦИКЛА ПОВЕСТЕЙ
 "ВЕЧЕРА НА ХУТОРЕ БЛИЗ ДИКАНЬКИ"

В Гоголеведении утвердилось мнение, что "Вечера" - это противопоставление двух эпох в истории Украины /до и после ликвидации Запорожской Сечи и введения на Украине крепостничества/ и противопоставление двух культур /народной, демократической и аристократической, помещичье-дворянской/. Название же цикла /"Вечера на хуторе близ Диканьки. Повести, изданные пасичником Рудым Паньком"/ больше указывает на противопоставление по этническому признаку.

"Вечера..." В 20-е годы XIX века в Москве и Петербурге довольно часто проводились литературные вечера. А.М.Дальвиг, племянник поэта, в "Мои воспоминания" писал: "На вечерах Плетнева я видел многих литераторов и в том числе А.С.Пушкина и Н.В.Гоголя". Гоголь, вероятно, сопоставлял столичные вечера с вечерами в родном доме, в усадьбе Трошинского.

Слово "вечера" в названии книги встречаем и до Гоголя: "Вечерние часы, или Древние сказки славян древлянских" Б.Левшина /1787-1788/, "Славянские вечера" В.Нарежного /1809/, "Двойник, или Мои вечера в Малороссии" А.Погоральского /1828; сюжетно не связаны с Украиной/; рассказы А.Бестужева-Марлинского - "Вечер на бивуаке" /1822/, "Второй вечер на бивуаке" /1823/, "Вечера на Кавказских водах" /1830/.

То, что в Петербурге входило в литературную моду, на Украине, по словам Рудого Панька, "вводилось издавна" - это вечерницы.

"...на хуторе..." Хутора - типичное явление для Украины. К.Ф.Рылеев в поэме "Бойнаровский" сибирское слово "займка" объяснил как "русская дача или малороссийский хутор". В "Описании Киевского наместничества...1781 года" имеются сведения о том, что Сорочинская сотня состояла из казаков города Сорочинцы, сел Саринцы, Обуховка, Опанасовка, Алферевка, деревни Семереньки, слободы Матюшовка и 38 хуторов - войскового товарища Пишимуки, посполитого Зуба, военого Горговского, казака Радченко, армяна Кириченка, лекаря Трофимовского...

Хуторянина воспринимали как жителя захолустья, провинциала. Гоголь же считал, что на хуторах сохраняется национальная культура. В письме к И.Срезневскому писал о собирании песен: "Но я знаю об чем угодно, что теперь же еще можно сыскать в каждом ху-

торе, подалше от большой дороги и разврата, десятка два неизвестных другому хутору?

"...Близ Диканьки..." Это существенно, что хутор - "близ Диканьки". Топоним Диканька происходит от слова "дикий". Семантически он близок к топониму Глухов /одна из резиденций украинских гетьманов/. Да и Диканька не была в стороне от политической жизни Украины: в окрестностях Диканьки запорожский полковник Барабаш разбил в 1658 году гетьмана пропольской ориентации Выговского, там же в 1668 году был убит казаками гетьман промосковской ориентации Бржозевский; село было свидетелем конфликта Мазепы и Кочубея, здесь жил летописец Величко; в 1821 году Диканьку посетил царь Александр I, въезд в село тогда украсили триумфальной аркой, сохранившейся до наших дней... Внося Диканьку в название книги, Гоголь как бы заявлял: это не захолустье, она не менее известна, чем Москва и Петербург. "Я нарочно и выставил ее на первом листке, - заявил Рудый Панько, - чтобы скорее добрались до нашего хутора".

"Повесть, изданная пасичником..." Не бортником, не пчеловодом, не пасечником изданы повести, а "пасичником". Рудый Панько в словарице объяснил: "Пасичник - пчеловод". До Гоголя в художественных произведениях русских писателей встречаем лексические украинизмы: в "Полтаве" Пушкина - бунчук, булава, кат, в "Богдановском" Рышова - гонимак, ватага, курень, курган. В "Вечерах" украинизмов много, и не только лексических, но и фонетических: сурак, козак, бис, комора, знахор, дивчина, линка... "Пасичник" - фонетический украинизм, и Гоголь не случайно внес его в название книги.

В то время много делалось, чтобы украинский язык утвердить как литературный /Котляревский, Гулак-Артемовский, Боровиковский, Гребинка, Квитка-Основаненко/. Е. Гребинка в письме к И. Куликанскому от 11 февраля 1832 года возмущался: "...украинский казак спорил со мною, будто язык малороссийский ни к чему не годен, что он груб, неловок и проч. Я краснел за этого выродка..." Гоголь тогда мог разделять точку зрения Е. Гребинки.

"...Рудый Паньком". Гоголь понимал, что и фамилия говорит

об этническом происхождении ее носителя. Имеется свидетельство, что он возражал, когда его называли Яновским: "Моя фамилия Гоголь, а Яновский только так, прибавка; ее поляки выдумали". Отрывок из повести "Страшный кабан" он подписал явно украинским псевдонимом П. Глечик. Имя и фамилия "издателя" "Вечеров" также указывает на его этническое происхождение.

Рудий Панько гордится культурой своего народа, стремится познакомить с ее достижениями - языком, фольклором и литературой - русского читателя.

Названием книги Гоголь подчеркивает, что он стоит на украинфильских позициях, как Рудий Панько и другие герои "Вечеров".

ИНТЕНСИВНОСТЬ И СЕМАНТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ПОВЕСТЕЙ

Н.В. ГОГОЛЯ /НА ПРИМЕРЕ СЛОРНИКА "МИРГОРОД"/

Под категорией интенсивности понимается семантическая категория, сущность которой заключается в выражении степени проявления признака, а также в логическом выделении, акцентуации отдельных частей высказывания. В большинстве случаев интенсивность называет объективную количественную определённость признака и представляет собой трёхчастную структуру /меньше нормы - норма - больше нормы/. Возможно и иное понимание интенсивности /как категории субъективной/, когда количественные параметры анализируемого предмета, свойства, действия и т.п. объясняются субъективным фактором - отношением говорящего к предмету речи. Если говорить о категории интенсивности как понятии экспрессивной стилистики, то сущность ее и состоит в отношении говорящего к явлениям и событиям /на уровне художественного текста - авторской оценке/. Категория интенсивности служит выразительным средством языковой экспрессии в образной обрисовке характеров, отдельных свойств человека, в описании тех или иных явлений природы и т.п.

Интенсификация у Н.В. Гоголя создается самыми разнообразными средствами. Особый интерес представляет семантическое поле лексики повестей анализируемого цикла. Маленький, множество, обыкновенно, темный, низкий, теплый, усыпляющий - значения, которые с разного рода семантическими и стилистическими вариациями образуют семантическую структуру повестей. Как показывает материал исследования, в семантическом плане интенсификация выявляется в противопоставлении обыкновенного и необыкновенного, в выражении интенсивности как множества, как неполноты признака, через цвет.

Обыкновенное в гоголевском тексте формируется значениями слов уединенный, дряхлый, маленький, скромный, почернелый, пошатнувшийся. Так, например, маленький у Гоголя - это не только малый по размеру, ^{но и} низкий, приземленный, незаметный /ср. "галерея из маленьких почернелых деревянных столбиков", "маленькие домики", "маленькие воробы"/, что подчеркивается и лексически - включением в контекст семантически близких слов "низенький", "узенький", "длиннее", "небольшой", "невзвешательный", и морфологически - частотными формами слов с уменьшительной суффиксами "дворик", "маленький", "прибыльчик", "столбик", "узельчик".

"лоскутки", "трапка", "дорожка", "комнатка", "ящички", "серенькая", "кошечка", "сундучочки", и описаниями, уточняющими представление о предмете речи, как малом, — "избы, пошатнувшиеся на сторону", "лишенное щекотурки крыльцо". Часто эти приёмы сведены автором в один близкий контекст: "Комнаты домика, в котором жили наши старички, были маленькие, низенькие, какие обыкновенно встречаются у старосветских людей".

Понятие "обыкновенного", если рассматривать его с учетом шкалы интенсивности, есть норма, выше и ниже которой должно /в рамках интенсивности/ располагаться "необыкновенное". У Гоголя этой нормы нет, и "обыкновенное" не является мерилom отчета "обыкновенного". В "обыкновенное" вторгается сама малость, всего того, что, с учетом шкалы интенсивности, будет находиться ниже нормы. "Необыкновенные" происшествия, например, в жизни старосветских помещиков сменяются привычными, "обыкновенными", "дремлющими грёзами" и "спокойною уединенною жизнью" с "низеньким" "невзыскательным домиком", "садом", "теплыми комнатками". "Необыкновенное" все же входит в их настоящую жизнь: смерть Пульхерии Ивановны была ужасным событием для Афанасия Ивановича, и горе потери никогда не пригунилось. В "Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем" "необыкновенное" довольно часто характеризуется как "чрезвычайное" и противопоставляется "обыкновенному", представленному, как и в "Старосветских помещиках", бытом героев, для которых "всегдашним делом" было "полежать под навесом", "покушать", "сходить друг к другу в гости". Но в отличие от "Старосветских помещиков", где "необыкновенное" находим в прошлом и в факте смерти Пульхерии Ивановны и где это "необыкновенное" так и остается чем-то непривычным, в "Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем" "необыкновенное", вторгаясь в жизнь героев /ссора, посещение судьбы, начало тягбы/, становится со временем привычным делом, т.е. перерастает в "обыкновенное": для Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича тяжба становится смыслом их жизни, их повседневной заботой. И если в "низменной жизни" старосветских помещиков автор видит драматизм и поэзию, то жизнь в "Повести..." предстает однозначно, как царство духовного убожества. Произведение заканчивается лирическим раздумьем над жизнью, меняется не только тональность повествования, но и его краски: вместо солнечного и обычного лета, описанного в начале повести, появляется картина "окушино, беспрерывных дождей" осени.

Бездуховность героев "Повести..." раскрывается и семой множества, насыщенности бытовыми деталями. Ощущение множества в данном случае создается посредством перечисления. В повести находим многочисленные описания быта: "амбар", "ворота", "голубятня", содержимое "кладовки" Ивана Никифоровича; "птица", "сарай", "коморы", "всякая прихоть" в хозяйстве Ивана Ивановича. Причем обилие всего этого неоднократно подчеркивается риторическими вопросами героев: "Чего у меня нет?", "Хотел бы я знать, чего у меня нет?"; "Чего там нет! Сливы, вишни, черешни, огорожина всякая, подсолнечники, огурцы, дыни, стручья, даже гумно и кузница", - восклицает повествователь. Но наиболее полно интенсивность как множество представлена в повести "Старосветские помещики". Перечисление наличия в хозяйстве Пульхерии Ивановны и Афанасия Ивановича яблонь, слив, груш, бузины уже само по себе создает ощущение нагроможденности. Это усиливает постоянно повторяющееся слово "множество": "множество узелков и мешков с семенами", "множество клубков с разноцветною шерстью, лоскутков старинных платьев", "множество горшочков", "множество тарелок" на столе во время обеда. Хозяйственные проблемы Пульхерии Ивановны состояли в "солении, сушении, варении бесчисленного множества фруктов и растений". И "всей этой дряни" наваривалось "такое множество", что она могла бы потопить "весь двор". В доме было не только много еды, но и "страшное множество мух", которые покрывали "черною тучей" "весь" потолок. Создается впечатление непросветности, затхлости мира, в котором живут герои. И если в "Старосветских помещиках" еще находится применение этому "множеству" /его растаскивают слуги, им угощают гостей/, то в "Повести..." ощущается его ненужность, и сам факт ссоры героев из-за непригодного, заржавелого ружья, которое является компонентом множества, выглядит ироничным и позволяет автору критиковать самодовольную тупость и злобную эгоистичную природу помещиков, таящуюся под внешней благопристойностью. Описание "множества", кроме того, наводит читателя на мысль о том, что духовное в жизни героев вытесняется вещами; и если для старосветских помещиков еще характерны доброта и гостеприимство, то у героев "Повести..." вещь затмила все человеческие качества. Но не только вещи имеют смысл в жизни гоголевских персонажей. Беспросветность, низменность их существования подчеркивается и путем перечисления всего того, что они непрерывно едят. В "Повести..." ритуал кушанья дыни, которую "очень любил" Иван Иванович,

описан детально. Подлинно красочное, сочное описание "едения" находим в "Старосветских помещиках". Автор сразу отмечает, что "оба старичка, по старинному обычаю старосветских помещиков, очень любили покушать". Утром, как только занималась заря, они "пили кофе", затем "закусывали" "пирожками и рыжиками", за час до обеда "закушивали снова" грибами и "разными сушеными рыбками", в обед их стол буквально ломился от тяжести "множества горшочков", но уже через часик приносили арбуз, который "немедленно исчезал", после прогулки по саду старосветские помещики ели "вареники с ягодами", после ужина Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна "отправлялись опять спать", но сильный жар не давал им уснуть, и Афанасий Иванович еще "съедал тарелочку" "кислого молочка или жиденького узвару с сушеными грушами". Такое насыщение текста "едой" и "сном", перечисление вещей и продуктов является оригинальным приемом интенсификации.

Стилистически важной особенностью гоголевского текста является и то, что интенсивность в некоторых случаях представлена как неполнота признака, действия, явления. Герои повестей довольно часто характеризуются по этому принципу. Например, в "Повести..." "судья, довольно полный человек...", "Иван Иванович несколько боязливого характера". Неполнота признака является существенной характеристикой старосветских помещиков: Афанасий Иванович любил "немного поддуть над Пульхерией Ивановной" и "несколько напугать" ее, в далекой молодости он даже "увез довольно ловко Пульхерию Ивановну, которую родственники не хотели отдавать за него". Неполнота чувств, действий присуща жизни персонажей, автор постоянно указывает на это, подчеркивает ее нединамичность, однообразие: "Афанасий Иванович очень мало занимался хозяйством, хотя, впрочем, ездил иногда к косарям...", "он всегда слушал с приятною улыбкою гостей, приезжавших к нему, иногда и сам говорил...". Создается впечатление, что Афанасий Иванович все делает "иногда" и "очень мало", а если и есть указание на действие /"всегда"/, то оно обманчиво, т.е. никакого действия нет /"всегда слушал" = молчал/. Частотны в тексте конструкции "всегда почти", "никогда почти", способствующие созданию недвижного мира, который и окружает героев, и находится в них самих: "Пульхерия Ивановна несколько серьезна, почти никогда не смеялась", "Афанасий Иванович почти никогда не вспоминал об этом", "у Пульхерии Ивановны была серенькая кошечка, которая всегда почти лежала, свернувшись у ее ног".

Таким образом, неполнота признака, действия, явления не только интенсифицирует содержание повестей, но и помогает выражению авторского замысла, раскрытию темы.

Семантико-стилистическую нагрузку в тексте имеет и цветопиcь. В повести Н. В. Гоголя "Старосветские помещики", открывающей цикл повестей реалистического направления, цвет, как отмечают исследователи, имеет социальные функции, но в то же время он способствует и интенсификации описываемого, усиливая "малость". Часто встречаем намеренное указание на цвет: "черные точки", "серенькая беглянка", "темная ночь". Представление о темном формируется и многочисленными описаниями: "дряхлый домик" с "промытыми дождем" стенами, с крышей, покрытой плесенью и "лишенным щекатурки" крыльцом. Ощущение тусклости усиливается описанием "галереи из маленьких почерневших деревянных столбиков", "матового" цвета радуги, целых рядов фруктовых деревьев, потопленных багрянцем вишен и яхонтовым морем слив, покрытых свинцовым матом", но даже эти цвета приглушаются в тени "развесистого клена". Вещи, окружающие старосветских помещиков, также не отличаются яркостью цветовой гаммы. Стулья в их комнате предстают в "натуральном виде, без всякого лака и краски". Если и есть указание на цвет, то он обычно затемнен: "тоненькие золотые рамы" зеркала "мухи усеяли черными точками", запачканы мухами и портреты, писанные "масляными красками". Приглушенные темные цвета ассоциируются с жизнью самих героев, которые не осознают красоты своих чувств, превратив их в привычку. Темная цветовая гамма, как видим, еще в большей степени приуменьшает "малое", интенсифицируя его.

Все описанные выше приемы характерны больше для стиля романтиков, но поскольку они используются автором в рамках реалистического произведения, то можно говорить не о случайном их применении, а о своеобразной манере письма Н. В. Гоголя. Экспрессивно-стилистические функции интенсификаторов отчетливо выявляют субъективное начало в оценке действительности, раскрывают авторское мировосприятие, о котором Л. Н. Фремина писала: "Изображение драматических коллизий в творческой практике Гоголя дается как бы в двух аспектах: откровенно ироническом и слегка ироническом с оттенком авторского трагического понимания и осмысления" /"С ланке художественной прозы." - М., 1977/. Сквозная интенсификация текста, обнаруженная нами в процессе исследования материала повестей /что особенно отчетливо проявляется в использовании системы средств интенсификации/ - одно из доказательств гоголевского "трагического понимания" неустроенности мира.

ТЕМАТИЧЕСКИЕ ГРУППЫ АНТРОПОНИМОВ И ИХ СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ В ТЕКСТАХ ПОВЕСТЕЙ Н.В.ГОГОЛЯ "МИРГОРОД"

Изучение антропонимической лексики очень актуально в наше время, так как эта тема представляет собой большой интерес для специалистов в области языкознания, истории, народоведения, социологии и др. дисциплин. В последние десятилетия появилось много исследований на эту тему. Наша страна переживает период национального возрождения, осмысления своего менталитета. Именно ономастическая лексика, отражающая национальные особенности традиций, истории и культуры народа, является богатым источником для познания национально-культурных ценностей данного народа.

В Гоголевском художественном тексте антропонимы составляют значимую и очень выразительную часть всего лексического состава.

Лексическая ономастика включает в себя все без исключения собственные имена художественного произведения, которые в совокупности составляют его ономастическое пространство или ономастическое поле.

Точно и адекватно называет писатель каждый персонаж, широко применяя антропонимы, "говорящие" о персонаже, характеризующие его и своим этимологическим смыслом, и опутимым для читателя семантическим подтекстом, и фонетическим строем. Н.В.Гоголь вместе с тем преимущественно не придумывал, не сочинял их, а находил, выбирал из реально существующего общенародного украинского и русского ономастикона.

Ономастическое пространство в творчестве Гоголя представлено различными тематическими разрядами собственных имен, составляя значительную часть его словаря/ II7 единиц в сборнике "Миргород"/:

а/ Названия орудий труда, предметов бытового обихода, их частей, домашней утвари:
Щель, Долото, Лемеш, Ремань;

б) название части тела человека:

Бородатый, Бородавка;

в) названия домашних и диких птиц:

Гуска, Горобець;

г) названия продуктов питания:

Хлеб, Корж;

д) названия растений, их частей, грибов:

Бульба, Печерица;

е) название явления природы:

Метелица;

ж) названия лиц по профессии, занятию, интересам:

Писаренко, Дегтяренко;

з) название, связанное с религией:

Попович.

Анализ ономастикона писателя показывает, что собственные имена в художественном тексте являются активными компонентами в соответствии с ролью именуемого персонажа, степенью информативности и контекстуально-семантики имени. Каждый антропоним несет в себе информацию персонаже: эмоциональную, социальную или конкретизирующую, то есть каждое имя выполняет в тексте определенную стилистическую роль.

Наиболее выразительными в повестях Гоголя, по нашим наблюдениям, являются функции конкретизирующая и эмоционально-оценочная. Конкретизирующая функция заключается в том, что автор использует слова антропонимы, наделяя героев конкретными чертами, которые позволяют ему выделить данный персонаж среди остальных или представить людей известных по каким-либо деяниям в определенный временной период. Такие антропонимы выполняют двойную функцию: характеризуют героя как представителя определенной социальной группы и одновременно эти слова в тексте несут эмоциональную нагрузку.



Так, умелое употребление иронического наименования придает изображению особую окраску, своеобразно раскрывая неудовлетворенность автора окружающим миром. Цель таких антропонимов - не смешить, не развлекать, а, напротив, подчеркивать всю серьезность, порою даже трагичность положений и ситуаций, в которые попадает носитель собственного имени, например: Хома Брут в "Вице".

Умелое употребление Гоголем антропонимов, таких как Довгочхун, Перерепенко / "Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем"/; Товстогуб / "Старосветские помещики"/, является результатом работы автора над языковыми средствами, создающими неповторимый гоголевский "смех сквозь невидимые миру слезы".

Имена собственные с ясным этимологическим значением основы являются прямо мотивированными, то есть "прямо характеризующими" через семантику или форму основы называемый образ, черты характера, социальный тип.

Стиль писателя характеризуется большой подвижностью антропонимов, употреблением ономастических вариантов в комплексе, использованием сочетаний нескольких имен персонажей в одном микротексте, созданием ономастических образований с четким сюжетно-образным наполнением.

МИФСПЕЦИКА ПОВЕСТИ Н.В.ГОГОЛЯ "СТРАШНАЯ МЕСТЬ"

Литература – своего рода подстрочный комментарий, метаязык; предельная возможность выразить, еще раз объяснить творящееся вокруг. Она – осознанная мифология, и она возвращается в лоно мифологии, словно спетая песня. Таким образом, можно говорить об амбивалентности смысловых уровней повести "Страшная месьть". Ее структура представляет собой три концентрических круга, "центр которых везде, а окружность – нигде" /"показатель", так сказать, мифологичности текста/, и структура же сама – миф. Об этом свидетельствуют сюжетные изменения интенсивности проявления характеристик времени и пространства /сужение и расширение/ как, например, в эпизоде, следующем за убийством Катерины – мир теряет протяженность, приобретает параметры вечности. Затем возникает легенда, сжимая событийные границы: миф в мифе, иначе – рассказ или песня. Легенда немилна уже потому, что способна сконцентрировать судьбу, начать Вселенную заново, отразить в себе. Однако существует предел, возвращающий к началу / или к Концу/ бесконечную спираль развертывания мировых сюжетов, – легенда в легенде, литература. Она, подобно игре,вольна находить предустановленный порядок среди любых перипетий и несовершенств, и только ей удается связать все вопросы и ответы друг с другом так, чтобы мир снова не пошатнулся от чьей-то страшной мести, а город Глухов обрел наконец слух. Мир сыгран и возвращен в свое русло.

Модель мира реализуется в различных семантических воплощениях, ни одно из которых для мифологического сознания не является полностью независимым, т.к. все они скоординированы между собой и представляют единую универсальную систему, которой они подчинены.

Одна из основных моделирующих частей структурного мифа – мировая ось. В гоголевской повести всеенским сакральным центром выступает Клен, который затем как бы "перемещается" на карпатскую гору Крыбан – центр правосудия. Однако на протяжении развертывания повествования признаки центра приобретают и две горы, у которых расположен хутор Данилы, и их зеркальное отражение – замок-гора колдуна с растущим рядом дубом – мировым древом /здесь интересна параллель с распространенным сказочным сюжетом: герой /Данила/ взбирается по мировому древу в убежище олицетворения

злых сил /Кашей, Змей-Горыныч, колдун/. Именно гора выступает в данном случае как модель вселенной, отражая все элементы и параметры мирового устройства, как наиболее распространенный вариант трансформации мирового древа.

Второе определяющее структуру мироздания – мировая река. С помощью реки у Гоголя моделируется тройная вертикальная структура мира, распространенная во многих мифологиях. Все, что есть в трех мирах, располагается по течению космической реки и ее земного воплощения – реки реальной, т.е. два космических родовых потока, текущих параллельно /все, что наверху, есть и внизу – бинарная оппозиция верх-низ/.

Наиболее отчетливо в "Страшной мести" прослеживаются австралийские мифы, в частности солнечный и лунно-звездный код /по терминологии Д.Кедрова/, элементы этиологической мифологии, библейские сюжеты об Авеле и Каине, о предательстве Иуды, вытекающий из последних прообраз мира эсхатологического.

Представляется, что Данила – солнечное божество; в египетской мифологии ему соответствует Ра, в древне-индийской – Сурья. Днем Ра освещает землю, плывет по небесному Нилу в барке Манджет, вечером пересаживается в барку Месекет и спускается в преисподнюю, где сражался с силами мрака, плывет по подземному Нилу, а утром вновь появляется на горизонте. Солне-Данила плывет со своей свитой на лодке к хутору-дому солнца; так же на лодке в свой замок движется колдун – ночное солнце, теневой аспект Данилы. Антагонисты на самом деле – двойники, ипостаси единого небесного тела. Ра призван уничтожить хаос и мрак и создать в мире порядок, основанный на истине и справедливости. Воплощение справедливости – дочь Ра, Маат, стоящая на носу его барки. Это Катерина, богиня истины и порядка, жена и дочь Ра /"ты у меня отец мой!"/. Поэтому роль Катерины в "Страшной мести" на эпическом уровне – двуправедность, справедливость и на стороне света, и на стороне тьмы.

Далее о египетских соответствиях. Антагонист колдун – никто иной как Сет-бог "чужих стран", пустыни, олицетворение злого начала /Катеринин отец зовется иноземцем, постоянно подчеркивается его чужеродность/. Сет также – убийца Осириса – бога возрождающихся сил земли. Возможна параллель Осирис – Данила, но она не до конца и не во всех элементах прослеживается. В "Страшной мести" притча об Авеле и Каине занимает центральное место; ради него и по причине его бытия развивается род человеческий; ради него создается повесть.

ТАИНСТВЕННЫЙ КРУГ ХОМЫ БРУТА

/Фольклорные и литературные параллели/

В примечании к "Вилу" /1833-34/ Гоголь, казалось бы, недвусмысленно подчеркнул фольклорные истоки и характер своего произведения: "Вся эта повесть есть народное предание. Я не хотел ни в чем изменить его и рассказываю почти в такой же простоте, как слышал". Однако это авторское утверждение давно вызывает сомнения хотя бы потому, что достоверные фольклорные источники /и параллели/ обнаружены к ряду мотивов и компонентов сюжета, но не к его целостности и не к заглавному персонажу повести. Заявленная автором близость к "простоте" "народного предания" на проверку оказывается весьма относительной, что ничуть не разрушает легендарной атмосферы повести, но включает ее в характерное для эстетических суждений и творчества романтиков "опосредование" фольклора литературой.

Специфику такого опосредования можно проследить на мотиве "таинственного круга", защищающего Хому Брута от панночки-ведьмы и вызванных ею демонических сил.

Мотив магического круга фольклорно-мифологического происхождения, хотя к числу широко распространенных не принадлежит. Он встречается, как правило, в легендарных рассказах и поверьях о ведовстве, которые, по народному убеждению, всегда "заключают договор с дьяволом" /3, с.481/.

Э.В.Померанцева приводит один из таких рассказов, записанный П.И.Якушкиным примерно в те же 1830-е гг., когда создавался "Вий": "...Если хочешь стать колдуном, надо взять деньги, поклониться колдуну, и он поведет в полночь знакомиться с чертом. Там он очертит круг, станет лицом на восток, будет выплескивать воду и звать нечистого. Когда нечистая сила прилетит, он скажет: "слушайте ему как мне" /9, с.90-91/.

В европейском фольклоре та же бытовая сфера мотива - легенды о договоре человека с дьяволом, самой знаменитой из которых стала легенда о докторе Фаусте. В народной книге о нем, появившейся в Германии в 1587г., первая глава посвящена описанию магического ритуала, частью которого является круг: "В этом лесу, под вечер,

на перекрестке четырех дорог начертил он палкой несколько кругов и два рядом так, что эти два были вчерчены внутри одного большого круга. И вызвал он заклинаниями черта, ночью, между девятью и десятью часами" /7, с.39/. Без столь подробного изложения, как в народной книге, договор Фауста с чертом /дьяволом/, совершенный из магического круга и приуроченный уже к полночи, входит и в трагедию Кристофера Марло /между 1589 и 1592 годами/, и в немецкие "кукольные комедии", пользовавшиеся широкой известностью в Европе на протяжении XVII и большей части XVIII веков /7, с.198, 170/.

А.Афанасьев показал, что во всем славянском фольклоре /русском, украинском, белорусском, чешском, болгарском, польском, лужицком/ и в большей части европейского /скандинавском, германском/ "круг" обладает одинаковыми функциями. Он писал: "Крутовая = со всех сторон замкнутая линия получила в народных верованиях значение наузы, столь же крепкой, как и завязанная веревка или цепь. Начертанная ножом, зажженной лучиной или углем /=знамениями разящей молнии/, линия эта защищает человека от зловредного действия колдовства и покушений нечистой силы. Через круговую черту не может переступить ни злой дух, ни ведьма, ни самая Смерть; .. при добывании младов и цвета паноротника, при совершении чар и произнесении заклятий очерчивает себя круговой линией для охраны от демонского наваждения"/3, с.517-518/.

Как видим, круг неизменно защищает, охраняет человека при соприкосновении с демоническими силами вне зависимости от того, вступает ли человек в договор с ними или спасается от их "наваждения". Откуда проистекает хранительная сила и магия круга? Можно полагать, что она служит отголоском древнейших пластов архаического мифомышления, где "круг" был связан с "солнцем" и "космосом".

По крайней мере, размышляя о памятниках мегалитического периода, О.М.Фрейденберг пишет: "Здесь же, в этой эпохе, создается принцип будущей античной архитектуры - круглой площади, пропилеи и перистилия, идея которых сама по себе с логической точки зрения совершенно непонятна. Другое дело, когда видишь, как агора, пропилеи и перистиль возникают из образа "круга" и "шестива". Среди мегалитических памятников это кромлех, круг из камней: большие камни окружают свободное место, в середине

которого стоит огромный столб, и к ним ведут дороги, как бы аллеи, состоящие из мегалитов, крупных камней, с обеих сторон. Это будущие "священные дороги", будущие городские аллеи деревьев и памятников вроде *Unter den Linden*, будущие римские дворцы с внутренними колоннами, будущие колоннады, галереи, перистилы, периптерии, пропилеи и т.д., обычно примыкающие или к площади, или к дверям-дворам зданий". И в другом месте работы: "Площадь - это круглое место, впоследствии посреди города, связанное с произнесением слов /по-гречески "говорить" значит "площадствовать"/; площадь представляет собой впоследствии народное собрание, рынок /специально со съестными припасами/ и суд. Площадь-рынок, круглое свободное место, окруженное улицами, совпадает по образной идее с "Большим домом" развитой родовой эпохи, окруженным хижинами, с атриумом... с орхестрой будущего театра, со ступенями и арками будущего храма, с ареной будущего цирка. Город, храм, театр, дом - везде повторяется этот единый образ солнца, круглого неба, круглой земли - преисподней /13, с.72, 102. Выделено мной. - Р.П./.

С образной идеей "круга" связана также семантика "огня", воплощавшегося в "круглых" вещах: "жертвенник, алтарь, храм/ очаг, кухня, дом" /13, с.98-99/. Эту связь подтверждают весенние и "купальские" праздники огня, обязательно включавшие у всех народов движение "круглых" зажививших предметов: бочки со смолой или колеса из соломы, спущенных с высокого холма, или же запускаемых в воздух соломенных дисков. Все это - символы солнечные, означавшие движение солнца /14, с.680,691,695,699,713-718; 10, с.296-300/.

Итак, образная идея "круга" во всех случаях оказывается связанной с "солнцем/ небом/ космосом/ землей/ жизнью" или "небесными" и "огнями", повторявшими солнечный путь, т.е. опять-таки с семантикой "жизни/смерти" как бесконечного обновления в космическом цикле.

Отголоском этих древнейших семантических значений "круга", видимо, и является его хранительная магия и функция в народных верованиях. Быть может, сама "память формы" сохранила этими логически необъяснимыми функциями и ареалом бытования "круга" связь его с давно утраченным космогоническим смыслом.

Той же, что и в фольклоре, близостью функций отмечен мотив

магического круга в литературе предромантизма и романтизма, активно использовавшей народную фантастику. В этом плане "Вий" может быть рассмотрен в ряду таких произведений, широко известных в 1820-30-е годы, как повесть М.Казота "Влюбленный дьявол" /1772/, "готический" роман М.Г.Льюиса "Монах" /1795-96/ или "малороссийское предание" О.Сомова "Русалка" /1829/. Знакомство Гоголя с этими произведениями или бесспорно /с рассказами О.Сомова/, или весьма вероятно.¹ Однако типологические соотношения в данном случае продуктивнее генетических, поскольку позволяют проследить о б ъ е к т и в н ы й процесс художественного обогащения и преобразования фольклорного мотива, очень близкого у всех художников по основному спектру легендарных значений и ситуаций.

В повести М.Казота магический круг является частью ритуала, через который проходит дон Альвар, чтобы вызвать Вельзевула, подчинить его и обрести недоступные обычному человеку могущество, знания и наслаждение. Как и в фольклоре, ритуал происходит глубокой ночью, но — под "развалинами Портичи", в чудом сохранившемся подземном зале. Правда, сквозь этот уже почти романтический интерьер отчетливо просвечивают приметы фольклорной топички: зал

¹ Степень вероятности возрастает в связи с близостью Гоголя в эти годы к Пушкину и его окружению. А известный в России с 1794 г. анонимный перевод "Влюбленного дьявола" имелся в библиотеке Пушкина, наряду с четырехтомным французским изданием М.Казота /12/. Более того, эта повесть входила в сферу творческих интересов поэта в период работы над "Влюбленным бесом" и могла подказать название этого незавершенного замысла /8, с.182/. Что касается знаменитого романа М.Льюиса, то Гоголь не мог не знать его хотя бы опосредованно — через "Мельмота Скитальца" Ч.Метьюрина /1820/, очень ценимого Пушкиным и оказавшего воздействие на его собственное творчество /1, с.663-664/. Дело в том, что "Монах" упоминается на первых же страницах этого романа: Джон Мельмот, подъезжая к дому дяди, вспоминает прежние визиты к нему, когда они целыми днями просиживали молча и неподвижно, "пока фигури Их не начинали походить на дона Раймонда и на призрак Беатрисы из "Монаха". Речь здесь идет об одном из двух эпизодов романа М.Льюиса, в которых важную роль играет магический круг.

оказался "с высоким, довольно хорошо сохранившимся сводчатым потолком и с четырьмя выходами" /12, с.110-111/. "Четыре выхода" - прозрачный аналог фольклорным четырем дорогам, так что подземный зал уподобляется перекрестку, на котором, по народным верованиям, надобно было чертить круг и вызывать нечистую силу.

Еще более усиливает романтический антураж М.Дьюис в "Монахе". Демоническая красавица Матильда, совратившая монаха Амброзио, презревшая славились его праведностью и аскетизмом, ведет его в полночь на кладбище, к склепу кларисток; заставляет спуститься в подземные коридоры с разбросанными по ним останками скелетов, со странными звуками, похожими на стоны погребенных заживо; доводит, наконец, до обширной подземной каплицы, столь высокой, что "взор напрасно искал во мраке сводов", и странно открытой /разомкнутой/, ибо сквозь нее "постоянно просвистывали сквозняки из пустых подземелий". Нагнетание романтических ужасов чуть затуманивает переключки с топикой "Влюбленного дьявола", но со значительно больше, чем там, размыканием фольклорных примет /пронизывающие каплицу сквозняки очень условно могут быть соотносимы с четырьмя дорогами/. В остальном же ритуал отвечает фольклорно-легендарным параметрам: Матильда начертила круги вокруг себя и Амброзио, совершила магический обряд, чтобы вызвать дьявола, вступила в спор-поединок с ним, подчинила себе и получила для Амброзио колдовскую ветвь-палочку. Персонажи "Монаха" предстают в той двойственной функции, которую народные верования отводят всем колдуням и ведьмам: "Они - и властелины, и рабы демонов: властелины, потому что могут повелевать нечистой силой; рабы, потому что эта последняя требует от них беспрестанной работы.." /3, с.481/. Матильда подчиняет дьявола, но продает ему душу Амброзио; тот получает волшебный подарок, дарующий полноту власти и наслаждения, но делает неотвратимый шаг на пути к гибели.

Но в "Монахе" есть еще один вариант магического круга, тоже охраняемого человека, но не в договоре с дьявольской силой, а от ее непредвиденного и грозного вторжения. Речь идет о том самом эпизоде преследования Раймонда призраком "окровавленной монашки" Беатрисы, который упоминается на первых страницах "Мельмота Сигальца" Ч.Метьюрина.

Призрак появляется в жизни Раймонда вследствие трагической

случайности, просвечивающей предопределением. Возлюбленная молодого человека Агнесса, чтобы спастись от насильственного пострига, решается бежать из лиденбергского замка, приурочив побег ко времени очередного появления там призрака окровавленной монашки и декорировавшись под нее. Когда перед Раймондом, ожидавшим в условленном месте, появилась девушка под густой вуалью, в хабите с кровавыми пятнами и со стилетом в руке, он не подозревал "подмены" и произнес клятву любви и верности. Клятва оказалась роковой, ибо обручила Раймонда с призраком, который теперь каждую ночь является к нему, чтобы с поцелуем вернуть слова любви, просидеть урочный час, не слюсая глаз с "нареченного", и потом расстаться до следующей ночи. Трагические последствия подобного "обручения" показала чуть позже П.Мериме в знаменитой "Ванере Ильской" /1845/.

Судьба Раймонда была счастливее. Ему беретса помочь таинственный незнакомец, которого в городке прозвали Великим Моголом и в котором многие признаки заставляют подозревать Агасфера, Вечно-го Скитальца и даже Фауста. Он приходит в полночь в комнату Раймонда, чертит в ней круг и вместе с молодым человеком встает в центр его. В этом эпизоде хранительная сила круга выступает, если так можно выразиться, в чистом виде, поскольку разговор-поединок незнакомца с призраком — не договор, а выяснение причин преследования и условий его прекращения. Спасительная, а не "черномнично"-колдовская, магия круга, подчеркнута здесь христианской атрибутикой. Незнакомец окропил пол комнаты жидкостью, похожей на кровь; он же смочил конец креста, которым проведена круговая линия; горячо помолился на Библию и взял ее с собой в круг; наконец, обратился к призраку со словами: "Знаешь ли ты, чья эта кровь? Знаешь ли ты, в чьих жилах она текла? Его именем приказываю тебе отвечать". Поскольку призрак колеблется, незнакомец снимает повязку со лба и открывает пылающий на нем крест — знак вечного наказания Агасферу. Ежение пылающего креста страшнее неповиновения "своим владыкам", и Беатриса открывает тайну своего преступного и мятущегося духа.

В "Монахе" получили сюжетное развитие обе ситуативные вариации хранительного круга, известные в фольклоре, — и в договоре с дьяволом, и в спасении от демонического наваждения. Притом, вторая ситуация уже не связана с фольклорной топикой и осложнена,

скорее, литературными, нежели фольклорными мифологемами. Этот эпизод по фабульной схеме ближе других к фабульной же основе истории гоголевского Хомы: внезапное вторжение демонических сил в жизнь героев, трагическая случайность в отношениях с ними, преследование героев, спасающихся за чертой магического круга.

Два варианта круга предстают и в "малороссийском предании" О.Сомова. Один из них — это пространство древнего колдуна, обитавшего, по слухам, "в страшном подземелье или берлоге" в заднепровском бору. /Заметим, кстати, что "страшное подземелье", несомненно роднящее "Гусалку" с "Влюбленным дьяволом" и "Монахом", приоткрывает фольклорный генезис романтической топикки: "подземелье" — знак принадлежности к "мертвому", "демоническому" миру/. Но героиня рассказа, "старая Фенна", нашла колдуна не в подземелье, а на лесной поляне, лежащим под шубами и не могущим согреться в майский жаркий день: "Около него был очерчен круг, в ногах у колдуна сидела огромная черная жаба, выпуча большие зеленые глаза; а за кругом кипел и вился всякий гад.." /11, с.119/. Этот шипящий, воющий, влудящийся "гад" образует еще один круг, охраняющий колдуна и отделяющий его пространство от обывденного. Колдовское пространство запретно для человека: "Не входи в круг, — прохрипел старик чуть слышным голосом..".

Для человека предназначен другой вариант магического круга. Колдун дает Фенне кляк черного вепря и черную свечку, чтобы она могла в последний день зеленой недели отыскать дочь среди русалок: "..В самый полдень пойдй в лес, отыщи там поляну, между чащев; ты ее узнаешь: на ней нет ни былинки, а вокруг разрослись большие кусты папоротника. Пробрерись на ту поляну, очерти кляком круг около себя и в середине круга воткни черную свечу. Скоро они побегут; ты всматривайся пристально и чуть только заметишь свою дочь — схвати ее за левую руку и втащи к себе в круг /11, с.120/. Нетрудно заметить, что здесь тоже возникает двойной круг. Голая поляна в чаще леса становится аналогом "перекрестка", а полдень — аналогом полночи, поскольку русалочьим солнцем является месяц. Поляна—"перекресток" окружена кустами папоротника — волшебного растения, образующего круг около нее. Внутри этого круга Фенна должна начертить другой, колдовской. В результате, она, как и колдун, оказывается внутри двух вписанных друг в друга кругов, напоминающих те, о которых рассказыва-

ет народная книга о докторе Фаусте.

Колдовской круг, начертанный Фенной, обладает еще одним свойством: он способен вырвать Горпину-русалку из соприродного ей мира и "замкнуть"=задержать в другом мире, для нее чужом и насильственным. Обладая таким свойством, этот круг со свечом посередине начинает походить на те магические круги, которые рисовали арабы, чтобы поймать беглеца /14, с. 42-43/, или в которые на русском Севере заманивали колдуна, чтобы от него избавиться /9, с. 93/. Иными словами, круг Фенни функционально делится между хранительным /"живым"/ для нее - и "ловушкой" /насильственно- "мертвым" пространством/ для дочери-русалки, которая стояла в круге "как оцененная" и только за его пределами обрела голос, чтобы умолять отпустить ее к "своим".

Итак, во всех трех произведениях круг появляется по преимуществу в фольклорных ситуациях и с фольклорным спектром значений. Но, скажем, важные для фольклора с и м в о л и ч е с к и е п р е д м е т ы, которыми очерчивали круг и которые придавали ему хранительную силу, или совсем уходят из литературы /из ситуаций договора с дьяволом у Ж.Казота и М.Льюиса/, или замещаются либо освященными христианско-литературной традицией /в "Монахе"/, либо "чернокнижно"-колдовскими /в "Русалке"/. Романтики художественно преобразуют фольклорную топку, усложняют функции круга, сюжетно развивают фольклорный потенциал, а главное - переводят интерес /и фокус/ изображения с событийного действия на его этико-психологический смысл и значение. Эти тенденции о б ъ е к т и в н о подготавливают особенности фольклоризма "Вия".

На фоне предшественников с и т у а ц и я, которая вынудила Хому прибегнуть к хранительной магии круга, может показаться литературной. На самом деле она фольклорна. А.Афанасьев пишет: "По народным рассказам, когда умирает ведьма, тело усопшей заключают в гроб, окованный железными обручами, вносят в церковь и заставляют кого-нибудь "отчитывать" ее ночью; ночью, ровно в двенадцать часов, вдруг поднимается сильный вихрь, железные обручи лопаются с оглушительным треском, гробовая крышка слетает долгой - и вслед за тем ведьма.. встает из гроба, летит по воздуху, бросается на испуганного чтеца и пожирает его - так что к утру остаются от него одни кости. Только тот может избежать опасности, кто очертитяся круговою чертою и станет держать перед собой молот,

это священное орудие бога-громовержца" /3, с.583-584/.

Можно сказать, что А.Афанасьев в данном случае привел "народное предание" в свойственной тому "простоте". Гоголь же в "Вие", сохранив все основные компоненты предания, существенно преобразовал его и, по сути, создал на легендарной основе /на контаминации нескольких легенд/ самобытный сюжет повести.

Начнем с того, что и в фольклоре, и у предшественников Гоголя человек прибегает к спасительной силе круга *о д н а ж д н*. Кроме же магия круга позволила, как в сказке, выстоять почти три ночи, с нарастающим напряжением противоборства и с началом каждого нового этапа с итогов предшествующего. Так, второй ночью бурсак сразу укрывается за спасительной чертой круга, т.е. исходя из опыта первой ночи; но так же начинает действие и панночка-ведьма: "Труп уже стоял перед ним на самой черте.." /4, с.186/. Если в конце второй ночи "несметная сила", призванная заклятьями панночки, "громила в двери и хотела вломиться", то третья ночь начинается с ее вторжения, а потом уже приводят Вия.

Фольклорное место действия - церковь - получает у Гоголя дополнительную окраску: "Церковь, деревянная, почерневшая, убранный зеленым мхом, с тремя конусообразными куполами, уныло стояла почти на краю села. Заметно было, что в ней давно уже не отправлялось никакого служения" /4, с.176/. Единственная в селе и явно забытая его обитателями церковь, да еще стоящая почти на границе обитаемого пространства, - это романтическое развитие фольклорного потенциала.

Еще большее преобразование получает у Гоголя такой компонент легендарного сюжета, как оживание ведьмы. Ведь первой ночью в церкви панночка проявляет лишь ту активность, какой со страхом ждет от нее Хома. В церкви поначалу ничего не происходит, но неотступный страх заставляет философа то и дело оглядываться на гроб с невольным опасением: "Ну, если подымется?.." /4, с.183/. А дальше - совсем как в сказке - трижды "сказанное" обернулось "сделанным": панночка "приподняла голову", потом села в гробу я, наконец, пошла "по церкви с закрытыми глазами, беспрестанно расправляя руки, как бы желая поймать кого-нибудь" /4, с.183/. Складывается впечатление, что это Хома энергией своего страха и воображения "оживляет" ведьму, сообщает ей активность, "подсказывает" поведение. Конечно, потом ведьма ведет себя уже не

"отраженно", а по законам того демонического мира, который представляет. Но первоначальное и ночному противоборству человека с ведьмой дает не роковая полночь, а эмоционально-психологическая энергия этого человека, Хома Брута. Кроме того, переключение изображения в плоскость восприятия героя сделало "страшным" не то, что в народном предании, — не событие, а его ожидание и переживание. Это тонко почувствовала М. Цветаева, сказав о психологическом эффекте "Вия", "где страшно только одиночество Хома с покойницей и где страх — явлением Вия, а потом и виев — разряжается" /15, с.352/.

Но самые существенные изменения по сравнению с фольклорной поэтикой претерпевает у Гоголя сам круг. В повести нет никаких магических атрибутов, увеличивающих его хранительную силу /вроде упоминаемого А.Афанасьевым молота/. Но есть другое: круг превращается в объемное и невидимое пространство.

Если в фольклоре и у литературных предшественников Гоголя демонические силы не могут переступить черту круга, но видят и слышат находящегося в нем человека /иначе не состоялся бы договор между ними/, то в "Вие" круг становится совершенно непроницаемым для слуха и взгляда извне пространством. Когда в первую ночь гроб с ведьмой "со свистом начал летать по всей церкви, крестя во всех направлениях воздух", Хома заметил, "что он не мог зацепить круга, им очерченного" /4, с.184/. Во вторую ночь бурсак "начал читать громко", но ведьма не слышит и не видит его, хотя "стоит на самой черте", "вперивши в него мертвые, позеленевшие глаза" /4, с.186/. В третью ночь чудила, призванные панночкой, напрасно летают и носятся по церкви: "Все глядели на него, искали и не могли увидеть его, окруженного таинственным кругом" /4, с.192/. В гоголевской повести "смотреть" и "видеть" может только живой человек, только Хома, тогда как у панночки-ведьмы "мертвые глаза" и "мертвые уста".

По мысли В.В.Иванова, художественный мир "Вия" просвечивает здесь древнейшей мифологической традицией, согласно которой оппозиция "видимого" /"смотрения", "взгляда"/ и "невидимого" /"слепота"/ всегда обладает значением "жизнь/смерть" /5/.

Справедливость такого истолкования подтверждается "Русалкой". Там колдовской круг Фенны тоже оказывается невидимым для русалок: "Девушки пробегали, минуя круг, но на замечая или не видя

старухи..Другие, видно, не заметили того на быстром, иступленном бегу своем и, гикая и аукая, пронеслись мимо"/11, с.121/. Но у О.Сомова /как и в фольклоре/ черта круга, непроницаемая для "слепых" и "мертвых" демонических сил, прозрачна для "живого" человеческого взгляда и не связана с ним в своей хранительной силе.

У Гоголя же все обстоит иначе. Здесь демонический мир бессилен и "слеп" до тех пор, пока человек не смотрит в него. Вторая и начало третьей ночи прошли для Хома относительно благополучно потому, что он решил "не поднимать с книги своих глаз и не обращать внимания ни на что" /4, с.186/. Если что бурсак и видит, так только боковым зрением - "покосивши слегка одним глазом" /4,с.186/. Ведь и финальная катастрофа разразилась не потому, что Вий поднял веки, а потому, что Хома - вопреки запрету - посмотрел на чудовище: "Не гляди!" - шепнул какой-то внутренний голос философу. Не вытерпел он и глянул. "Вот он!" - закричал Вий и оставил на него железный палец. И все, сколько ни было, кинулись на философа" /4, с.193/.¹

В этом трагическом финале сразу два существенных отличия от фольклорно-мифологической традиции.

Оппозиция "видимого/невидимого" в значении "жизни/смерти" породила устойчивый фольклорный мотив: взгляд мертвеца или другой "персоны смерти" всегда смертоносен для человека /13, с.310, 316, 319, 326, 349, 563-564/. В гоголевской же повести у панночки-ведьмы, настойчиво именуемой "трупом", "мертвые глаза", не способны "видеть" или отбирать жизнь. Только взгляд Хома - живого человека - придает энергию и действенность взгляду даже такой грозной "персоны смерти", как Вий.

Более того, взгляд Вия обрел остроту и смертоносность только тогда, когда Хома своим взглядом как бы разомкнул магическую ли-

¹ Литературной параллелью к мотивам запрета и его нарушения может служить сцена из "Монаха". Тайнственный незнакомец предупреждает Раймонда: "Остерегайся хотя бы на шаг выйти из этого круга и, если желаешь себе добра, не пытайся взглянуть на мое лицо". Однако любопытство не позволило Раймонду стоять с опущенными глазами; он поднял их и увидел на лбу незнакомца пылающий крест. Ужас охватил его, и если бы незнакомец не подхватил, он выпал бы за пределы круга.

нию круга-ваузи, разрушил его хранительную силу и сделал доступным непроницаемое до сих пор пространство.

Как видим, с магией круга произошли в повести метаморфозы, невозможные в фольклоре. Но столь серьезные отличия от фольклорной традиции, граничащие с разрушением ее, выглядят вполне органичными и почти подготовленными в литературном контексте.

Уже во "Влобленном дьяволе" намечилось вовсе не фольклорное по существу своему соотношение между хранительной силой круга и духовным состоянием находящегося в нем человека. Начертив круг, Соберано предупреждает похвалявшегося храбростью дон Альвара: "Вступите в этот круг, мой юный смельчак... и не выходите, пока не увидите благоприятных знамений... Но если до этого под влиянием страха вы совершите какой-нибудь ложный шаг, вы можете повернуть себя серьезной опасности" /12, с.111/. От храбрости героя не осталось и следа, когда пришлось вызвать дьявола и тот явился в облике отвратительного верблюда: "Трепет пробежал у меня по жилам, волосы на голове встали дыбом". Дальнейшее развитие сцены показывает, что ситуация договора с дьяволом, оставаясь фольклорно-легендарной, получает у И.Казота еще один смысл - преодоления человеком страха, обретения им своего "я" перед лицом демонических сил. Альвар признается: "В изнеможении, обливаясь холодным потом, я сделал нечеловеческое усилие, чтобы овладеть собой". И чуть дальше: "Перелом совершился: я превозмог свой страх и смело в упор взглянул на призрака" /12, с.112/. Духовный перелом стал решающим для событийного развития ситуации: смелый "в упор" взгляд человека, о б р е т ш е г о с е б я, подчинил Вельзевула и даже как бы "расширил" за пределы круга магическое пространство. Превратившийся в маленькую собачку Вельзевул попросил героя выйти из "страшного круга": "Моя уверенность дошла до дерзости: я вышел из круга и протянул ногу, собака лизнула ее /12, с.112/.

Соотношение между крепостью круговой линии и духовным мужеством человека /его взгляда/, сюжетно развитое в повести И.Казота, в "свернутом" виде присутствует и в других произведениях. Так, Матильда в "Монахе" после завершения ритуала говорит елзаву от страха Амброзио: "Тебе не достанет сил заставить ее /демоническую мощь/ служить себе...". И О.Сомов не забыл отметить, что Фенна, почувствовав свою невидимость в круге, начала

"без страха" вглядываться в лица пробежавших русалок.

Однако недостатком мужества объясняют гибель Хоми его сотоварищи-бурсаки, хотя нарастание ужаса — это надо признать — сопрягает поэтику повести с мистическим триллером. Позднеромантический "Вий" объективно завершает переосмысление фольклорно-легендарных мотивов и сюжетов, начатое предромантическим "Влюбленным дьяволом".

В авторском эпилоге к повести Ж.Казот писал о ней как об "аллегории, где принципы состязаются со страстями: поле битвы — душа, движущей силой действия служит любопытство.." /12, с.162/. Действительно, легендарная ситуация договора человека с дьяволом служит писателю основой для художественной истории мысли, души и сердца героя, не устоявшего перед соблазном познания, владычества и страсти. В "Монахе" та же легендарная ситуация еще отчетливее превращается в художественный способ постижения противоречивости души человеческой, противоборство в ней "божеского" и "дьявольского" начал.

"Вий", конечно, аллегорией не является. Но столкновение Хоми с демоническим мяром пробудило в его душе противоречивые, страстные, никогда ранее не испытанные чувства и то "поперечивающее" страху любопытство, которое побуждает "смотреть" и "вглядываться". Ведьма-панночка вовсе не становится двойником философа /6, с.276/, а его самого едва ли можно назвать "интеллектуалом, вышедшим из среды Вакул и Оксан" /2, с.221/. Но легендарно-фольклорное начало повести, не теряя самоценного интереса, все-таки переключается в сферу души и сознания героя, поставленного перед неразрешимыми для него загадками мира и собственной души. Духовно-философский потенциал повести превысил возможности героя — не только данного бурсака, но и подобного типа героя вообще.

Финальное разрушение магического круга и гибель антагонистов стали своего рода "знаком" завершения фольклорно-романтического этапа в творчестве Гоголя, а в каком-то смысле — и процесса романтического опосредования фольклора.

Л И Т Е Р А Т У Р А

1. Алексеев М.П. Метьюрин и его "Мельмот Скиталец" // Метьюрин Мельмот Скиталец. - Л.:Наука, 1976. - С.563-674.
2. Анненский И.Ф. Книги отражений. - Л.:Наука, 1979.
3. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. -М. Изд-во Солдатенкова, 1869. Т.3.
4. Гоголь Н.В. Собр.соч.: В 6 т. - М.: ГИХЛ, 1959. Т.2.
5. Иванов В.В. Категория "видимого"- "невидимого" в текстах архаических культур // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. - Тарту, 1973. - С.34-38.
6. Левинтон А.Г. Роман Гофмана "Эликсир сатани" // Гофман Э.Т.А. Эликсир сатаны. - Л.: Наука, 1964. - С.235-276.
7. Легенда о докторе Фаусте. - М.: Наука, 1976.
8. Основат Л.С. "Влюбленный бес". Замысел и его трансформация в творчестве Пушкина 1821-1831 гг. // Пушкин. Исследования и материалы. - Л.: Наука, 1986. - С.175-199.
9. Померанцева Э.В. Рассказы о колдунах и колдовстве // Труды по знаковым системам. Вып. 7. - Тарту, 1975. - С.88-95.
10. Рыбаков А.Б. Язычество древних славян. - М.: Наука, 1981.
11. Сомов О. Купалов вечер. - Киев: Днепро, 1991.
12. Уолшол Г. Замок Отранто. Казот Ж. Влюбленный дьявол. Бекфорд У. Ватек. - Л.: Наука, 1967.
13. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. - М.: Наука, 1978.
14. Фрезер Дж.Дж. Золотая ветвь. - М.: Политиздат, 1980.
15. Цветаева М.И. Мой Пушкин // Цветаева М.И. Сочинения: В 2-х т. - м.: Худож.лит., 1980. - Т.2. - С.327-367.

ТВОРЧЕСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ НАРОДНОГО ПОВЕРЬЯ
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А. ПУШКИНА, Н. ГОГОЛЯ, О. СОМОВА

Освоение фольклора художественной литературой - явление неоднозначное, сложное и изучено пока еще лишь в его важнейших и наиболее очевидных проявлениях. Известны основные тенденции, развивавшиеся в разные периоды литературного процесса, однако еще не рассмотрены пути, способы и формы вхождения фольклорных материалов в литературу и их эстетическая функция в системе художественных произведений.

В начале XIX ст. интерес к устно-поэтическому творчеству народа был обусловлен актуальностью проблемы самобытности литературы и, в связи с этим, необходимости познания и отображения особенностей истории народа, его культуры, творчества, национального характера. В период развития романтизма фольклорные образы и сюжеты активно использовались писателями, творчески осваивались даже жанровые формы (в частности, жанр украинских дум в творчестве К. Рыльева). Формирование нового художественного метода отображения действительности проявилось и в разработке новых способов творческого использования фольклора.

Интересный материал для изучения общей тенденции развития литературного процесса первой трети XIX в., связанной с обращением к фольклору, и ее модификаций в творческом сознании разных писателей дает рассмотрение особенностей поэтики произведений Н. Гоголя, А. Пушкина, О. Сомова, построенных на общем фольклорном источнике.

Работа над произведениями велась почти одновременно: в 1833 опубликованы "Киевские ведьмы" О. Сомова 1), в 1834 - "Тусар" А. Пушкина 2), а в 1835 - "Вий" Н. Гоголя 3). В начале 30-х годов писатели часто общались, обсуждали проблемы литературы и свои творческие замыслы, их обращение к одному и тому же источнику не представляется случайным.

В основе названных повестей и баллады лежат народные верования, отраженные в устно-поэтических произведениях о ведьме и молодом человеке, втянутом в провоцируемые ею события. Ситуации с солдатом (новобранцем, постояльцем), который выслеживает хозяйку-ведьму, собравшуюся лететь на Лысую гору (повторяет ее

действия и оказывается на ведьмовском шабаше) или с парнем, остановившимся на ночлег и пережившим подобные приключения (но о заменой полета на Лысую гору скачкой на ведьме, которая вследствие этого умирает, а его вынуждают читать над нею молитвы), служат основой для отдельных фольклорных произведений, а иногда соединяются в едином сюжете.

Такие произведения довольно широко распространены у разных народов и неоднократно записывались собирателями 4). Судя по репертуару произведений, записанных собирателями в разных местностях, сюжеты о полетах на Лысую гору особенно популярны были на Харьковщине 5). Именно эти поверья использованы в повести воспитанника Харьковского университета Ореста Сомова "Киевские ведьмы", а затем на той же основе была создана и баллада А. Пушкина "Тубар". Н. Гоголь обратился к другим мотивам и ситуациям, характерным для поверий о ведьмах, по-видимому более распространенных на Полтавщине. Об этом свидетельствует тот факт, что В. Милорадович, который занимался вопросом об источниках повести "Вий" 6), опирался на фольклорные тексты, записанные на Полтавщине 7).

Собиратели по-разному определяют жанр произведений, созданных на основе известных поверий (рассказ, сказание, сказка, быличка). Это обусловлено не только субъективными суждениями собирателей или исследователей, но и многообразием жанровых форм произведений, в основе которых лежит народное поверье.

Независимо от характера источника поэтика каждого из названных литературных произведений отражает не только фольклорные, но и общелитературные тенденции, а также своеобразие индивидуальности писателя и поставленной им творческой задачи. Варьируют способы построения характера и его роль в развитии действия, по-разному проявляется интерес к истории и бытописанию, различна природа фантастики в произведениях Пушкина, Гоголя и Сомова.

Для всех трех произведений характерно нарушение традиционного для фольклорной прозы принципа построения образа соответственно его ролевой функции. В народной традиции характеристика действующего лица ограничивается сообщением о его социальном статусе или о том, что герой - молодой человек, разлюбивший девушку. На основе фольклорных образов писатели создают литературные персонажи в соответствии с современной им литературной тра-

дицией по законам романтической поэтики. Характер пушкинского героя определяется комплексом типологических черт бравого гусара, сложившимся в лирике первых десятилетий XIX века. В повести Сомова традиционные черты казака дополняются новыми, обусловленными тем, что характер проявляется и в любовной интриге, и в столкновении с силами, которые тракуются автором как не преодолимые никакими усилиями человека. В создании образа вечно голодного, но жизнерадостного, находчивого и бывалого Хомы Брута Гоголь ориентировался на жизненный тип бурсака.

Хотя во всех рассматриваемых произведениях в создании центрального персонажа, заимствованного из фольклора, доминирует литературная традиция, при этом функция характера в построении сюжета не одинакова. Характер главного героя в балладе Пушкина выполняет конструктивную роль - определяет развитие конфликта и действия: решительность, импульсивность, храбрость толкают его на авантюру, а бесстрашие и находчивость помогают уцелеть в столкновении с нечистой силой. Строго мотивированы характером и обстоятельствами поступки и их следствия, а также иронический тон повествования, который корректирует восприятие образа читателем.

В повестях Гоголя и Сомова конструктивную роль выполняет заимствованная из фольклора сюжетная основа: независимо от личных качеств Хомы, его находчивости, ловкости, выносливости, вопреки удалству, молодечеству Федора Блискавки столкновение с демоническими силами кончается для них трагически. Разрешение конфликта и сюжетосложение в повестях Гоголя и Сомова строится в соответствии с поэтикой былички, в которой, как правило, человек в столкновении с inferнальными силами оказывается бессильным, в то время как Пушкин следует традиции, утвердившейся в сказочной прозе, где герой обычно побеждает даже в самых трудных обстоятельствах.

В борьбе за самобытность литературы в первые десятилетия XIX века большое внимание уделялось историческим и этнографическим бытовым материалам. Творческое использование исторических и

* В повестях Гоголя "Ночь перед Рождеством". "Пропавшая грамота" и др. намечена иная тенденция, которая отличает их не только от повести Сомова, но и от его же произведений "Страдная пора".

бытовых реалий пропагандировалось в трактатах о романтической поэзии, и это в значительной степени способствовало формированию реалистических принципов на раннем этапе становления новой эстетической системы. Такая тенденция проявляется и в рассматриваемых художественных произведениях.

В повестях Гоголя и Сомова ощущается явное стремление придать им исторический колорит упоминанием конкретных лиц, событий, реалий. Сотник в повести Гоголя, Киевская семинария - реалии, дающие основание отнести действие повести к 20-м годам XIX века. В свойственной раннему Гоголю манере историческая атрибуция не выдержана последовательно. "общий колорит повести позволяет предположить, что Гоголь думал время действия повести приурочить, если не к XVII, то к XVIII ст." 8). Та же тенденция проявляется и в повести Сомова. Она начинается конкретным указанием на исторические события и лица: "Молодой казак Киевского полка, Федор Блисковка, возвратился на свою родину из похода против утеснителей Малороссии, дьяков. Храбрый гетман войска Малороссийского Тарас Трясила после знаменитой Тарасовой ночи, в которую он разбил высокомерного Конецпольского, выгнал дьяков из многих мест Малороссии..." 9). У Пушкина нет стремления приурочить события к определенному времени, хотя оно угадывается по характеру главного персонажа.

Общей особенностью произведений Пушкина, Гоголя и Сомова является интерес к бытовым зарисовкам картин жизни конкретных социальных групп. Это предвещало формирование эстетических принципов натуральной школы. Исследователи повести Гоголя отметили, что "фантастика "Вия" окружена оценками вполне реалистическими - изображением бурсацкого быта и частично быта сотниковой дворянни... Бытовые страницы "Вии", осуществляя самостоятельное художественное задание, продолжая и совершенствуя измученную в "Вие" линию - демократизации "высокой" литературы", вместе с тем даны как антитеза к фантастическим элементам повести, связанным с другим социальным материалом" 10). Круг бытовых зарисовок и деталей в балладе Пушкина ограничивается упоминанием предметов, связанных с занятиями, интересами гусара, с окружающей обстановкой и ритуалом колдовства. Одна и та же тенденция - обращение к историческим и бытовым реалиям в равной степени и по-разному проявляется в произведениях писателей.

Особенности поэтики рассматриваемых произведений в значи-

тельной степени определяются природой фантастики в образах и сюжетном действии. В отличие от Пушкина и Сомова, которые используют характерные для данного фольклорного произведения образы и детали и строго следуют устно-поэтической традиции, сохраняя и круг персонажей, и их характерные свойства, и роли, Гоголь проявляет большую свободу при создании образов демонических существ.

Вопрос о происхождении образа Вия вызвал разноречивые суждения фольклористов и литературоведов 11) и не может считаться окончательно решенным. Гоголь в примечании к повести писал: "Вся эта повесть есть народное предание. Я не хотел ни в чем изменить его и рассказывая почти в такой же простоте, как слышал" 12). Достоверность этого замечания относительно источника образа Вия вызывает сомнение. Гоголь называет его "повелителем гномов", это уже само по себе внушает сомнение в точной передаче народного предания, т.к. в славянской мифологии нет гномов. В известных фольклорных произведениях роль, приписанную Гоголем Вию, выполняет "старшая ведьма" - ее приводят, и она помогает отыскать виновника гибели умершей. В ее чертах нет сходства с Виём.

Еще в прошлом столетии возникла мысль о нефольклорном происхождении образа Вия. Ее высказал ряд исследователей. В.Милорадович писал: "Кажется, до сих пор вообще не записано еще ни одного народного рассказа о фантастическом существе с именем и характером Вия" 13). Такую точку зрения разделяет В.Петров 14). Н.Сумцов придерживается противоположного мнения: "Из народных же поверий заимствован и сам образ Вия" 15). Почти столетия спустя после того, как В.Милорадович констатировал отсутствие образа в фольклорных текстах, исследователи отметили: "До сих пор мы не имеем записей о образе, который соответствовал бы гоголевскому Вию" 16).

Усилиями многих ученых накоплен значительный материал о фольклорных параллелях к образу Вия. Но пока найденные аналогии ограничиваются отдельными чертами внешности, в частности, в ряде образов отмечено сходство - длинные ресницы, которые нельзя поднять без посторонней помощи, их поднимают вилами, и детали, свидетельствующие о подземном обитании существа. Такой аналог некоторые ученые видят в персонаже сказки "Иван Быкович" из собрания А.Афанасьева. Сходство здесь только в особенностях взгляда и ресниц. В сказке совершенно иной конфликт, сюжетное действие и

роль в нем персонажа.

В полемике об образе принял участие и И. Фрайко. Обратив внимание на образ Молудивого Буняки (17), встречающегося в украинских народных сказках, на исторические факты и легенды, на новые фольклорные записи, он значительно расширяет представление об источниках, которые могли быть использованы Гоголем при создании образа Вия.

В специальной работе А. Нагаревского (18) отмечены черты сходства созданного Гоголем образа с народными представлениями о Касьяне.

Попытка обобщения результатов изучения проблемы сделана японским исследователем Ичиро Ито (19). В докладе на X Международном съезде славистов в 1988 году он сделал довольно полный, хотя и не исчерпывающий, обзор материалов о происхождении гоголевского образа. Собрав факты созвучия имен, сходства внешних черт и свойств персонажей в фольклорах разных народов, исследователь все же не находит конкретный образ, который мог быть заимствован Гоголем.

Проведенные исследования убеждают, что Гоголь не пользовался конкретным образцом, а творил образ, руководствуясь устно-поэтической традицией. Такой принцип творчества - создание литературного героя на основе закреплённых в фольклоре народных представлений, эстетических и эмоциональных оценок разрабатывался Пушкиным, в частности, в поэме "Руслан и Людмила".

В повести Гоголя Вий - не единственный фантастический персонаж, созданный воображением автора. В заключительной сцене, в церкви, присутствует и другие, созданные автором, фантастические образы. Процесс их формирования в творческом сознании художника можно проследить, сопоставляя редакции произведения. Эстетическая природа таких образов существенно отличается от традиционных фольклорных.

Среди полемических суждений наиболее обоснованным представляется высказанное комментатором академического издания произведений Гоголя: "Отступление Гоголя от сказочной схемы заключалось в замене "старшей ведьмы" фольклорной традиции и е ф о л ь к л о р н ы м образом Вия (20)". Хотя такая точка зрения подтверждается и тем, что ни в одном из фольклорных произведений о ведьме и погубившем ее парне не фигурирует персонаж, хотя бы отдаленно напоминающий Вия, и ни одному исследователю не удалось проследить

прямую связь гоголевского образа с фольклорным, тем не менее в авторитетных современных изданиях бытует ничем не аргументированная мысль о существовании в украинском фольклоре легенды о Вие. В энциклопедическом словаре "Славянская мифология" утверждается: "Сохранявшаяся до 19 в. украинская легенда о Вие известна по повести Н. В. Гоголя" (21).

Более детальное рассмотрение затронутой проблемы важно и для гоголеведения и для фольклористики. Изучение взаимодействия фольклора и литературы, эстетических принципов, характерных для творчества разных писателей (современников и принадлежащих к разным периодам развития литературы) позволит раскрыть общие закономерности и индивидуальные особенности творческих приемов разных писателей, проследить процесс взаимодействия и взаимопроникновения фольклора и литературы в конкретных проявлениях.

ЛИТЕРАТУРА

- 1) Новселе, 1833.
- 2) Библиотека для чтения, 1834. Т. 1.
- 3) Миргород, 1835.
- 4) Труды этнографической статистической экспедиции в Западно-русский край... Материалы и исследования, собранные д. чл. П. П. Чубинским. Т. 1, СПб., 1872. Т. II. Малорусские скааки СПб., 1878, отд. 1, 2; Малорусские народные предания и рассказы. Свод Михаила Драгоманова.- Киев, 1876; Сказки, пословицы и т.п., записанные в Екатеринославской и Харьковской губ. И. И. Манжуров // Сб. Харьковского историко-филологического общества. Т. II, вып. 2.- Харьков, 1890;
Як чоловік відьму підкував, а кішку вчив працювати: Закарпатські народні казки. Гумор та сатира. Запис текстів та впорядкування П. В. Лінтура. - Ужгород, 1966.
Chelchowski Powiesci i opowidania ludowe z okolic Przasny. I, 1889.
Schopper. Sagenbuch der Baurischen Lande. 1852.
- 5) См.: Иванов П. Народные рассказы о ведьмах, упырях. Материалы для характеристики мировоззрения крестьянского населения Кулянского уезда // Сб. Харьковского историко-филологического общества. Т. III. - Харьков, 1921.

- 6) Милорадович В. П. К вопросу об источниках "Вия" // Киевская старина, 1896, 1X.
- 7) Кааки і словідання, записані в Лубенщині В.П.Милорадовичем.- Полтава, 1913.
- 8) Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: в 14 т.Изд. АН СССР.-М., 1937. Т.П. С.748-747.
- 9) Сомов О.М. Купалов вечер: Избранные произведения. - К., 1991. С. 96.
- 10) Гоголь Н.В. Указ. соч. С. 744.
- 11) См. обзор в статье: Назаревский А. Вий в повести Гоголя и Касьян в народном поверье о 29 февраля // Вопросы русской литературы. 1962. №2.
- 12) Гоголь Н.В. Указ. соч. С. 735.
- 13) Киевская старина. 1896, №9, отд. II. С. 48.
- 14) Гоголь Н. В. Указ. соч. С. 742.
- 15) Сумцов Н. Параллели к повести Гоголя "Вий" // Киевская старина 1892. III. С. 472.
- 16) См. сноску 14
- 17) Франко І. "Вій". Шолудивий Буняк і Юда Іскаріотський // Україна. 1907. Т. I.
- 18) См. сноску 11.
- 19) Ичино Ито Общеславянский фольклорный источник гоголевского "Вия" // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 48. №5. 1989.
- 20) Гоголь Н. В. Указ. соч. С. 743.
- 21) Славянская мифология. Энциклопедический словарь.- М., 1995 С. 90.

РИТМ В ПОВЕСТИ Н. В. ГОГОЛЯ "ТАРАС БУЛЬБА"

Вопрос о специфике ритма в художественной прозе изучен недостаточно. Известно несколько трудов общетеоретического характера и статей по ритмике отдельных художественных текстов [1]. Исследование особенностей ритмической организации различных произведений художественной литературы пополняет сведения не только по вопросам авторского стиля, но дает материал для выводов общетеоретического значения. Обращаясь с этой целью к повести Гоголя "Тарас Бульба", рассмотрим способы создания ритмичности отдельных микротекстов, выделяющихся на фоне неритмичных.

Повесть Гоголя "Тарас Бульба" неоднократно была предметом исследований как литературоведов, так и лингвистов. При этом отмечалось ритмическое построение предложений, что возводилось к фольклорным источникам и рассматривалось как одно из средств исторической стилизации [2]. Наша задача — показать в данной повести более широкое разнообразие ритмов и их художественно-образительное значение.

Понятие общего ритма художественной прозы, проявляющегося в определенном речевом движении, в членении текста на смысловые и композиционные единства, в произведениях Гоголя наблюдается своеобразный текстовый ритм (макроритм) и предложенческий (микроритм). Текстовый ритм выражается в сюжетно-композиционных повторах при описании ситуации, создании образов и др. Предложенческий ритм создается благодаря последовательному чередованию ударных и безударных слогов в синтагмах и выражается в построении определенных акцентных рядов, восходящих или нисходящих, которые обеспечивают своеобразие ритма (належного, волнообразного, "кочанного" и др.).

Ритмическая организация гоголевского текста дает основания предполагать, что писатель, создавая свои произведения, работал и над озвучиванием текста. Он закладывал в текст определенный ритм при выражении определенного содержания. И этот ритм должен восприниматься читателем одновременно со смыслом фраз, ибо ритм подчеркивал выражаемый смысл своими просодическими возможностями, он "работал" как одно из художественно-образительных средств. Рассматривая различные средства построения гоголевского текста, убедимся в том, что ритм создает музыку художественной прозы.

он тесно связан с индивидуальными особенностями авторской личности и составляет характерную черту авторского стиля. Лингвистический подход к вопросу о ритмичности прозы связан с выявлением средств создания ритма в контекстно-речевых формах (описании, повествовании, размышлении, диалоге), а также закономерностей их взаимосвязи.

С первых строк повести мы окунаемся в музыку гоголевской прозы. Она звучит в интонационном и ритмическом оформлении речи героев, в построении сцены встречи сыновей. Наблюдающееся здесь чередование композиционно-речевых форм (речь персонажей – повествование – описание – речь – повествование – описание...) создает темпостой ритм. Ритмичность же в построении каждой формы создается системой ударений в синтагмах, однородностью, порядком слов и повторами. – "А поворотись-ка, сын! [5-1]/Экой ты смешной какой! [1-2-2]/Что это на вас [1-2]/за поповские подрясники?"[3-2]/. – ...Таковыми словами [2-2]/встретил старый Бульба [1-1-1]/двух сыновей своих [1-3-2]/,учившихся в киевской бурсе [1-1-1]/и приехавших домой к отцу [3-2-2].^{xx} – Система ударений в синтагмах создает определенный ритмико-интонационный рисунок с подъемами и спадами, сопровождающий описание добродушной и теплой встречи.

Далее в описании этой же сцены активным орудием ритмичности становятся повторы ("Стойте, свойте!", "...какие же длинные на вас свитки! Экие свитки! Таких свиток..." , " Не смейся, не смейся, батьку!" и др.) (80).

В первой же главе повести нередко ритмичность целых "кусков" (абзацев, сверхфразовых единств). Это описание светлым Тараса Бульбы, характеристика человека XV века (многолетний период с единоначалием "когда"), очерк об истории казачества, фрусском характере, о прошлом Тараса Бульбы и др. Основным средством создания ритмичности больших отрезков являются синтаксические повторы, синтаксический параллелизм, однородность, а в синтагмах – симметричность ударений в фонетических словах. –

^{xx} Цифры в квадратных скобках обозначают расположение ударных слогов в фонетических словах синтагмы. Синтагмы отделаны косой чертой. Текст цитируется по кн.: Исоль Н.В. Собрание сочинений в 8-ми томах. М., Правда, 1984, т.2, с.29. В дальнейшем указываются только страницы.

- "Это не было [1-1]/строевое собранное войско [3-1-1]. / Кончился поход [1-2] /- воин уходил [1-2] / в луга и пашни, [2-2] / на днепровские перевозы, [3-3] / ловил рыбу, [2-1] / торговал, [3] / варил пиво [2-1] / и был вольный казак [2-1-2] /... Не было ремесла, [1-3] / которого бы не знал казак [2-2-2] : накурить вина [3-2] /, снарядить телегу [3-2] /, намолотить пороку [3-1] /, справиться кузнечную, слесарную работу [1-2-2-2] / и, в прибавку к тому [3-2] /, гулять напропалую [2-4] /, - пить и бражничать [1-2] /, как только может один русский [4-2-1] / - всё это было ему по плечу [1-1-2-3] / (34).

Яркой многолинейной ритмичностью отличается фрагмент, повествующий о наборе в войско охочеконных. Замысловатая речь есаулов построена по схеме "обращение - призыв" (дважды), отмечается синтаксический параллелизм обоих компонентов. - (1) "Эй вы, пивники, броварники! Полно вам пиво варить, да валяться по зашечьям, да кормить своим жирным телом мух! Ступайте славы рыцарской и чести добиваться! (2) Вы, плугари, гречкосеи, ошпенасы, баболобы! Полно вам за плугом ходить, да пачкать в земле свои желтые чеботы, да подбираться к жинкам и губить силу рыцарскую! Пора доставать казацкой славы!" (35).

Четкий ритм отличает и повествование о действительной реакции на этот призыв. - "Слова эти были как искры, падавшие на сухое дерево. Пахарь ломал свой плуг, бровари и пивовары кидали свои кади и ломали бочки, ремесленник и торговец послали к черту и ремесло и лавку и был горшки в доме. И все, что ни было, садилось на коня" (35). Ритмичность создается конструктивным параллелизмом с внутренней однородностью. Конструкция "подлежащее - сказуемое - дополнение" повторяется трижды. Заключительная фраза своей внутренней ритмичностью звучит, как строка из песни.

В первой главе, представляя главных героев повести в ситуации диалога, Гоголь создает их речевую характеристику. При этом очевидно, что в речи Тараса и его жены звучат разные ритмы, приобретающие художественно-образительное значение. Тарас предстает как властный, грубый, упрямый, решительный человек, воплощенный тип казака "в тот тяжелый пятнадцатый век". Речевой портрет Тараса обрисован во всем многообразии властных интонаций не терпящего возражений распорядителя. В обращении к сыновьям - снисходительное поучение, к жене - покрикивание. Ритм такой речи создается конструктивным параллелизмом и повторами.

- "Не слушай, сынку, матери: она - баба, она - ничего не знает. Какая вам нежба? Ваша нежба - чистое поле да добрый конь: вот ваша нежба! А видите вот эту саблю? Вот ваша матерь... А вот, лучше, я вас на той неделе отправлю в Запорожье. Вот где наука так наука! Там ваша школа; там только наберетесь разуму" (31).

Ритм высказывания подчеркивает категоричность говорящего. Ритмичность рассуждения строится с помощью комплекса средств: лексического повтора в составе конструктивно параллельных предложений, системы "вопрос - ответ" (дважды) и логического ударения во фразах на начальных "вот", "там".

Еще более подчеркивается категоричность оценок и решений в ритме речи разгоряченного и рассерженного Тараса. - "Да когда на то пошло, и я с вами еду, ей-богу, еду! Какого дьявола мне здесь ждять? Чтоб я стал гречкосеем, домоводом, глядеть за овцами да за свиньями да бабиться с женой? Да пропади она! Я казак, не хочу! Так что же, что нет войны? Я так поеду с вами на Запорожье, погулять, ей-богу, поеду! ... Завтра жедем! Зачем откладывать? Какого врага мы можем здесь высидеть? На что нам эта хата? К чему нам все это? На что эти горшки? - сказавши это, он начал колотить и шарпать горшки и фляжки" (33). Ритмичная структура этого горючего монолога опирается на систему вопросов-ответных предложений. Отдельным фразам присущ внутренний перечислительный ритм, создаваемый однородными компонентами (...чтоб я стал гречкосеем, домоводом... я казак, не хочу...). В рассуждении отражено развитие мысли: высказывание о том, что он поедет на Сечь погулять, подступило келание, и он тут же решил ускорить его осуществление. После равномерного ритма объяснения "Я так поеду...погулять... Ей-богу, поеду..." вдруг последовало категорическое и резкое "Завтра же едем!" Ритм меняется, темп речи ускорен, риторические вопросы выразительно подчеркивают отрицательное отношение к тихий и надоевшей ему домашней жизни, что нашло выход в расправе над горшками и фляжками.

Далее Гоголь описывает сосредоточенность Тараса на подготовке к отъезду, и здесь в перечне его действий передан ритм последовательной распорядительности и спешки. - "Он уже хлопотал и отдавал приказы, выбирал коней и обрзу для молодых синовей, наведывался и в конюшни и в амбары, отобрал слуг, которые должны были завтра с ними ехать... Хотя он был навеселе и в голове его еще бро-

дил хмель, однако ж не забыл ничего. Даже отдал приказ напоить коней и вспахать им в ясли крупной и лучшей пшеницы и пришел усталый от своих забот" (36). Развернутые фразы с двухъярусными однородными членами (глагол + бинарная сочинительная группа) приобретают сложный сменный ритм, связанный чередованием интонационных подъемов и спадов. Каждая бинарная сочинительная группа со своим глаголом или существительным, семантически отражая либо цельную ситуацию, либо единое предметное явление, составляет ритмическую единицу, в составе которой бинарная группа воспринимается как единое целое (выбирал коней и сбруу, навелдвался и в конюшни и в амбары, отдал приказ напоить и вспахать, крупной и лучшей пшеницы).

В отношении Тараса к жене постоянно слышится пренебрежение и поношение. Речь, адресованная жене, имеет императивный ритмико-интонационный рисунок. — " Полно, полно выть, старуха! Казак не на то, чтобы возиться с бабами.... Ступай, ступай, да ставь нам скорее на стол все, что есть. Не нужно пампушек, медовиков, маковников и других пудников; тащи нам всего барана, козу давай, меди сорокалетние! Да горелки побольше, не с выдумками горелки, не с извком и всякими вытребеньками, а чистой, пенной горелки, чтоб играла и шипела, как бешеная!" (31). Императивные глаголы создают твердый, "кованый" ритм. Весь императивный монолог — единое целое, состоящее из трех частей. В каждой части свой внутренне объединяющий ритм контрастов: императив и отрицательное предупреждение (1 — казак не на то..., 2 — не нужно пампушек..., 3 — не с выдумками горелки...), в каждом ряду однородные члены, создающие свою внутреннюю ритмичность (пампушек, маковников..., козу, меди..., чистой, пенной..., играла и шипела). Особую выразительность придает речи сильное логическое ударение в императивных формах (полно выть, ступай, отавь, тащи, давай). Таким образом, ритмическая организация этой речи сложна, в создании ритма используются синтаксические, лексические и просодические средства. В целом сам факт постоянного присутствия императивных форм в обращении к жене не только показывает привычку поведывать, но создает и текстовый ритм: каждое обращение к жене с очередным поведением.

В первой же главе единственный раз во всей повести проходит

лирическая, микорная тема жены и матери, одинокой, заброшенной женщины. Вначале мы видим ее в радости (приезд сыновей), затем в печали по причине скорого их отъезда, и в конце — обезумевшей от горя потерять их навсегда. Речь немногословной матери, эмоционально насыщенная, отличается лиричностью и ритмико-интонационной окрашенностью. Первая ее реплика — с увещевающей интонацией и равномерно-волнообразным ритмом. — "Дети приехали домой [122] /, больше году их не видели [1-1-1-3] /, а он задумал невесту что [2-2-2-1] / на кулаки биться [4-1] /" (30). Во фразе четко противопоставлено "дети — он".

Вторая реплика матери также характеризуется равномерно-волнообразным ритмом, отражающим радостное настроение. Здесь уже, помимо просодических средств, ритмообразующими становятся синтаксические. — "...И придёт же в голову этакое [3-1-1] /, чтобы дитя родное было отца [4-2-1-2] / . Да будто и до того теперь [2-4-2] / ; дитя молодое [2-3] /, пробежало столько пути [2-1-2] /, утомилось [3] .. /, ему бы теперь нужно опочить [2-2-1-3] / и поесть чего-нибудь [3-2] /, а он заставляет их биться [2-3-1] /" (30). Ритмическая равномерность создается однородными сказуемыми, лирической настрой — инверсией "дитя родное".

Далее в речевой партии матери появляются нотки народного плача. Услышав о Запорожье, она сразу почувствовала предстоящую долгую разлуку, и эта печаль отозвалась в речи ритмом причитания. — "И всего только одну неделю быть им дома? — говорила жалостно, со слезами на глазах худощавая старуха мать. — И погулять им, бедным, не удастся; не удастся и дому родного узнать, и мне не удастся взглянуться на них!" (31) Ритм плача создается синтаксическим параллелизмом, лексическим повтором (не удастся), выдвижением временного компонента на первое место ("И всего только одну неделю..."), инверсией ("дому родного"). Грамматической особенностью оформления высказывания является безличное построение. Зная, что решение упрямого Бульбы неизменно, что противостоять ему бесполезно, она говорит о предстоящем как о неотвратимой судьбе, и отсюда безличное "...быть им дома?" Здесь уже объединены субъекты Я и ОНИ (мать и дети утратят радость во возвращении домой из-за категорического решения отца.

В повествовании о переживаниях матери по причине предстоящей разлуки с сыновьями Гоцоль выражает глубокое сочувствие. Оно

отражено не только в эмоционально-выраженной лексике, но и в ритме повествования. Прямой порядок слов "подлежащее + сказуемое" подчеркивает выдвижение субъекта Она на первый план. —

"Одна бедная мать не спала. Она прижимала к изголовью сыновей своих... Она глядела на них... Она вскормила их... Она была была жалка... Она миг только жила любовью... Она видела мужа... Она терпела оскорбления..."(86-87). Весь этот текст (два абзаца) проникнут грустью и душевной болью. Описанное состояние подчеркивается и ритмическим рисунком. Он отражает плач и стон страдающей души. Это как бы музыкальное сопровождение текста создается просодическими и синтаксическими средствами (обильной инверсией, однородностью, логическим ударением на наиболее значительном слове сказуемой группы (реми): Успала, прижимала, глядела, вскормила, была жалка, миг только, мужа, терпела оскорбления). В тексте слышатся оттенки разговорной интонации. — "Да и когда виделась с ним, когда они жили вместе, что за жизнь ее была? ... из милости только оказывалие ласки... без лобзаний отдели ... Ее сыновей, ее милых сыновей берут от нее..." Инверсия эмоционально значима.

Это повествование завершается картиной глубокой ночи и приближающегося утра. Чередование "описание — повествование — описание — повествование", включенное в один абзац, создает текстовый ритм, подчеркивающий единение обеих речевых форм, а вместе с этим — человека и природы, что является содержательной сущностью того и другого. — "Месяц с вышины неба давно озарял весь двор, наполненный спящими, густую кучу верб и высокий бурьян, в котором потонул частоклад, окружавший двор. Она все сидела в головах милых сыновей своих... Уже кони, чуя рассвет, все полетели на траву и перестали есть; верхние листья верб начали лепетать, и мелко-помалу лепечущая струя спустилась по ним до самого низу. Она просидела до самого света... По степи понеслось звонкое ржание жеребенка; красные полосы ярко сверкнули на небе" (87)

Этот спокойный, плавный ритм лирического изложения резко прерывается. — "Бульба адрут проснулася и вскочил..." (88). Вновь возникает ритм энергичного целенаправленного действия, в котором представлена картина сборов в дорогу.

Тема матери завершается эпизодом отъезда Бульбы с сыновьями на Сечу. Этот микротекст имеет свой характерный ритм, подчеркива-

ющий метания бедной, оставленной матери и спокойное, рассудочное вмешательство посторонней физической силы. Интонационный рисунок этого фрагмента представляет собой подъем (действия матери) и спад (действия казаков); возникает ритм контраста.

— "Когда увидела мать, что уже и сыны ее сели на коней, она кинулась к меньшому, у которого в чертах лица выразилось более какой-то нежности; она схватила его за стремя, она прильнула к седлу его и с отчаянием в глазах не выпускала его из рук своих. Два джиги казака взяли ее бережно и увести в хату. Но когда выехали они за ворота, она со всею легкостью дикой козы, невообразной ее летам, выбежала за ворота, с непостижимой силой остановила лошадь и обняла одного из сыновей с какою-то поменьшим, бесчувственной горячностью; ее опять увели." (39)

Здесь две части. В каждой есть подъем и спад. Части характеризуются единоначалием "Когда...", "Но когда...". Подъем выражается сложными предложениями с однородными компонентами. В первой части трижды повторена конструкция "Она + глагол" (она кинулась...она схватила... она прильнула и не выпускала...), во второй при подлежащем она три однородных сказуемых (она выбежала, остановила, обняла). Спад выражен простыми предложениями. Ритм контраста в каждой части выражается синтаксическими средствами. Последовательное чередование многочленного подъема и краткого спада в совокупности со смысловым противопоставлением действий создает художественно-образительную функцию ритма в данном микротексте.

Одним из характерных средств создания ритмичности являются однородные члены предложения. Бессокный ряд отличается "твердым" перечислительным ритмом, особенно при повторяющихся предложениях. — "Он молился о ниспослании чуда: о спасении города, о подкреплении падающего духа, о ниспослании терпения, об удалении искуителя" (78).

Сокный ряд с повторяющимися И, НИ приобретает волнообразный ритм. — "Остал и Андрий кинулись со всею пылкостью коншей в это разгульное море и забыли вмиг и отцовский дом, и бурсу, и все, что волновало прежде душу" (52). "Он... беззаботно предавался вале и товариществу таких же, как сам, гуляк, не имевших ни родных, ни угла, ни семейства..." (50).

Выразительным ритмическим средством являются бинарные сочинительные группы однородных членов типа "I и I", представляющие собой семантическое и интонационное единство. — "Остеп и Андрий мало занимались военной школой..."(50). "Юношество воспитывалось и образовывалось в ней одним опытом..."(50). "Схватки и гонимы за зверем в степях и дугах..."(50) "Рассказы и болтовня среди собравшейся толпы..."(50). "Но один всех живее вскрикивал и летел в танце"(48). Обилие этих конструкций в тексте дает основания считать их излюбленным приемом в создании ритмико-интонационного рисунка фразы, в котором (рисунке) они являются одним из интонационных влетов, что в свою очередь создает волнообразное звено.

На общем сложном ритмическом полотне гоголевского повествования нередко выделяется какой-либо относительно самостоятельный компонент (описание, рассуждение), представляющий собой структурно-семантическое и ритмическое целое, входящее составной частью в общую речевую систему произведения. Так в повествование о пути Тараса с синюльями на Сечь вклинивается описание цветущей степи. Оно представлено отдельным текстовым компонентом — абзацем. Рассмотрим его ритмическую организацию.

— "Степь чем далее, тем становилась прекраснее. Тогда весь юг, вот то пространство, которое составляет нынешнюю Новороссию, до самого Черного моря, было зеленою, девственною пустыней. Никогда плуг не проходил по неизмеримым волнам диких растений. Одни только кози, скрывавшиеся в них, как в лесу, вытоптывали их. Ничего в природе не могло быть лучше. Вся поверхность земли представлялась зелено-золотым океаном, по которому брызнули миллионы разных цветов. Сквозь тонкие, высокие стебли трав сквозили голубые, синие и лиловые волошки; желтый дрок выскакивал вверх своєю пирамидальною верхушкою; белая каша зовтигообразными шапками нестрела на поверхности... В небе неподвижно стояли лотребы, распластав свои крылья и неподвижно устремили глаза свои в траву... Из травы поднималась маршими змеями чайка и роскошно купалась в синих волнах воздуха. Вон она пропала в вышине и только мелькает одною черною точкою. Вон она перевернулась крылами и блеснула перед солнцем... Черт вас возьми, степи, как вы хороши! (45)

В этом описании ритмичность создается конструктивными и лексическими повторами, рядами однородных членов, порядком слов, ударением. Уже первая фраза, открывая описание, задает тон лирическим, волнообразным ритмом (однотипными ударениями на компаративе). Логическое ударение на начальных "Никогда...", "Ничего..." создает подъем, за которым равномерно следует спад. Такая же ритмико-интонационная структура во фразах, где на первом месте выделяемые подлежащие группы "желтый дрок", "белая кашка". Ритмический рисунок описания завершается повтором "Вон она..." в картине изысканного полета чайки. Нельзя не отметить большое количество слов со свистящими В, С, эти звуки гармонируют с впечатлением простора, широты, свободы, света, насыщенного ароматом цветов чистого воздуха - всего того, что составляет прелесть цветущей степи.

Цельная текстовая единица, содержащая повествование, обычно имеет значимый порядок слов "подлежащее + сказуемое", что создает ритмичность перечислительного характера. - "Куча народу бранилась на берегу с перевозчиками. Казачки опрашивали коней. Тарас присанился... Молодые сыны его тоже осмотрели себя... При входе их оглушили пятьдесят кузнечных молотов... Сильные кожевники сидели под навесом крылец на улице и мяли своими дубкими руками бычачьи кожи. Крамари под ятками сидели с кучами кремней, огнивами и порохом. Армянин развесил дорогие платки. Татарин ворочал на рожках бараньи катки с тестом..."(47).

Весь абзац построен на синтаксическом параллелизме.

Примером цельной ритмической единицы, выражающей рассуждение, является речь панночки. Этот эмоционально окрашенный монолог представляет собою плач-причитание, в нем отразились фольклорные источники, которыми пользовался Гоголь при работе над повестью. - "...Не достойна ли я вечных сожалений? Не несчастна ли мать, родившая меня на свет? Не горькая ли доля припала на часть мне? Не лютый ли ты палач мой, моя свирепая судьба? Всех ты привела к ногам моим... Всём им было вольно любить меня..."(86). Ритмичность плача-причитания создается структурным параллелизмом вопросительных (риторических) предложений. В последних двух предложениях ритм изменяется: логически выделяются начальные местоименные слова, ставшие интонационной вершиной.

Повесть "Тарас Бульба" насыщена такими эмоциональными ритмичными монологами. Все они организуется с помощью повторов, синтаксического параллелизма, логических ударений на сходных компонентах синтаксической структуры, симметричности акцентного построения большинства синтагм. Частично эмоциональность монологов уже была рассмотрена [8].

Текстовый ритм может создаваться чередованием контекстно-речевых форм "речь персонажей - авторский комментарий". Каждая речевая форма имеет свою тональность, смена этих тональностей вносит в текст ритмичность эмоционально-экспрессивного плана.

- "Что значит это собрание? Чего хотите, панове? - сказал кошевой. Брань и крики не дали ему говорить. - Клади палицу! Клади, чертов сын, сей же час палицу! Не хотим тебя больше! - кричали из толпы козаки. Крик и шум сделалось всеобщим" (55).

Эмоциональное обращение кошевого к козакам (судя по ситуации, это не могли быть спокойные вопросы) и возбужденные крики из толпы сменяются каждый раз авторским комментарием сходной синтаксической структуры. Бинарные сочинительные группы в авторских словах вносят свой ритм в предложения. Два вопроса в речи кошевого, две фразы и "крике из толпы" и два спокойных комментария от автора создают текстовый ритм, взаимодействующий с предложенческим ритмом. Имеет значение и параллельный порядок слов: "сказал кошевой", "кричали...козаки".

Сменой тональностей речевых форм создается ритм в микроконтексте, содержащем эпизод самоубийства. - "Разогнался на коне Андрий и чуть было уже не достигнул Голокопытенка, как вдруг чья-то сильная рука ухватила за повод его коня. Оглянулся Андрий: перед ним Тарас! Затрясся он всем телом и вдруг стал бледен... В один миг пропал, как бы не бывал вовсе, гнев Андрия. И видел он перед собой одного только страшного отца. - Ну что же теперь мы будем делать? - сказал Тарас, смотря прямо ему в очи. Но ни-го не знал на то сказать Андрий и стоял, утупивши в землю очи. - Что, сынку, помогли тебе твои лики? - Андрий был безответен. - Так продать? Продать веру? Продать своих? Стой же, слезай с коня! - Покорно, как ребенок, слез он с коня и остановился ни жив ни мертв перед Тарасом. - Стой и не шевелись! Я тебя породил, я тебя и убью! - сказал Тарас и, отступивши шаг назад, снял с плеча ружье. Бледен как полотно был Андрий; видно было, как тихо шевелились уста его и

как он произносил что-то имя: но это не было имя отчизны, или матери, или братьев — это было имя прекрасной полячки. Тарас выстрелил..."/120-121/. В данном контексте чередуются две тональности: гневная в речи отца и безмолвно-покорная в повествовании о действиях Андрия. Гневная речь отца ритмично организована /три вопросительных фразы, в последнем случае три вопроса/. Наступательной речи отца противопоставлена безмолвная покорность сына. Чередование "Гневные вопросы — ответное глубокое молчание" создают текстовый ритм. В беззвучной партии сына просматривается безысходность, конец, автор и читатель жалеет и в то же время понимают горе и муки отца. /"...сынку.."/. Мажорная линия сына подчеркивается дальнейшими сравнениями /"как хлебный колос", "как молодой барашек"/. Здесь работает ритм контраста.

Типичной чертой гоголевского изложения является выделение на фоне обычного повествования какой-либо части текста с помощью ритмообразующих средств. При этом выделенная картина приобретает большую выразительность, красочность / а также спичечность/. Здесь ритм "работает" в полную силу своих изобразительных возможностей. Ритмичный фрагмент текста представляет собой часть абзаца. Примеров тому множество. Остановимся на некоторых.

Повествуя о сборах казаков в военный поход то водным путем, то сухопутным, Гоголь выделяет часть текста особым ритмом, который помогает автору красочно представить картину общей, дружной, согласной работы огромной массы людей.

1." В тот же час отправились несколько человек на противоположный берег Днепра, в войсковую скарбницу, где, в неприступных тайниках, под волной и в камышах скрывалась войсковая казна и часть добытых у неприятеля оружий. Другие все бросились к челнам осматривать их и снаряжать в дорогу. Был толпой народа наполнился берег. Несколько плотников явились с топорами в руках. Старые, загоралые, широкоплечие, джмоные запорожцы, с прорезью в усах и черноусые, засучив шаровары, стояли по колени в воде и стягивали челны с берега крепким канатом. Другие таскали готовые сухие бревна и всякие деревья. Там обшивали досками челна; там, переворотивши его вверх дном, конопятили и смолили; там увязывали к боякам других челнов, по козачьему обычаю, связки длинных камышей, чтобы не затопило челнов морской волной; там,

дальше по всему побережью, разложили костры и кипятили в медных казанах смолу на заливанье судов. Бывалые и старые поучали молодых. Стук и рабочий крик поднимался по всей округности; весь колебался и двигался живой берег" /59-60/.

Ритмообразующими средствами в этом отрывке являются бинарные сочинительные группы /осматривать и снаряжать, стояли и стягивали, под водой и в камышах и др./, однородные члены предложения /стары, загорелы.../, повторы, ударения во фразах /отмечены/, играющие в каждом случае свою роль: ср.: "Вмиг толпой народа наполнился берег" /1-2-2-2-1/ - обрамленный акцентный ряд с ударными 0-0-0 создает впечатление ступенчатости, что гармонирует с выражением прибывания, увеличения количества людей. Следующая отмеченная ударениями фраза "Нéсколько плóтников явилось с топорами в руках" характеризуется постепенным передвижением ударения с начала слов на конец, что создает общий ритм, гармонирующий с выражением деловитости. Однородные члены предложения придают фразам интонационную волнообразность. Ритмичные повторы там...там...там...там... создают впечатление широкой панорамы действий. В тексте дважды повторяется комбинация "несколько человек... Другие все...", "Нéсколько плóтников...Другие...", - этот текстовый повтор поддерживает впечатление ^{впечатление} убоилия людей, занятых разной работой.

2. "Это были зарева вдали догоравших окрестностей. В одном месте пламя спокойно и величественно стлалось по небу; в другом ... оно свистело и летело вверх под самые звезды... Там обгорелый черный монастырь, как суровый картезианский монах, стоял грозно... Там горел монастырский сад..." /71/. Выделенные обстоятельства - детерминанты локального значения - благодаря логическому ударению и следующей за ними паузе выражают широкую панораму действий. Ритмичность строится на повторах и чередовании интонационного взлета /в начале фраз/ и спада.

3. "Так говорил кошевой, и как только он закончил речь свою, все казаки принялись тот же час за дело. Боя Сечь отрезвилась, и нигде нельзя было сыскать ни одного пьяного... Те исправляли ободья колес и переменили оси на телегах; те сносили на возы мешки с провиантом, на другие валили оружие; те пригоняли коней и валов. Со всех сторон раздавался топот коней, пробная стрельба из ружей, бряканье саблей, бычачье мычанье, скрип поворачиваемых возов, гавар

и яркий крик и понуканье — скоро далеко-далеко вытянулся козацкий табор по всему полю..." /65/. В данном фрагменте отмечается напряженный ритм, подчеркивающий всеобщую занятость в подготовке к походу. Этому способствует логическое выделение таких слов: "все казаки", "вся Сечь", "и нигде... ни одного", а также трехкратный повтор слова "те". Однородный ряд, состоящий из перечня звуковых явлений, подчеркивая шумовой резонанс разнообразных "дел", вносит в текст ритм энергичной поступи, ступенчатости. Выразительна также звукопись в данном ряду /"топот", "пробная стрельба из ружей", "орыцанье", "бучачье мычанье", "говор и яркий крик", "понуканье"/.

В приведенных трех фрагментах общим средством ритмизации является также пауза после логически выделяемых повторов "там... там...", "те... те...". Интервал подчеркивает значимость этих обобщенно-указательных местоимений и наречий.

Привлекает внимание ритмическая организация диалогической речи. — "...Тарас вскоре встретил множество знакомых лиц. Осталь и Андрий слышали только приветствия: "А, это ты, Печерица! Здравствуй, Козолуп!" — "Откуда бог несет тебя, Тарас?" — "Ты как сюда зашел. Долохо?" — "Здорово, Кирдяга! Здорово, Густый! Думал ли видеть тебя, Ремень? И витязи, собравшиеся со всего разгульного мира восточной России, целовались взаимно, и тут понеслись вопросы: "А что Касьян? Что Бородавка? Что Колопер? Что Пидсышок?" И слышал только в ответ Тарас Бульба, что Бородавка повешена в Толпане, что с Колопера содрали кожу под Кизакирменом, что Пидсышкова голова посолена в бочке и отправлена в самый Царьград. Понурил голову старый Бульба и раздумчиво говорил: "Добрые были казаки!" /49/. В данном отрывке ритм создается синтаксическим параллелизмом в построении реплик, он же присущ изъяснительному периоду с "что".

Ритмичность диалога может строиться на повторах в вопросо-ответной форме реплик. — "Пришедший являлся только к кошевому, который обыкновенно говорил: Что, во Христа веруешь? — Верую. — И в троицу святую веруешь? — Верую. — И в церковь ходишь? — Хожу. — А ну, перекрестись! — Пришедший крестился. — Ну хорошо, — отвечал кошевой. — Ступай же в который сам знаешь курень. — На этом оканчивалась вся церемония" /51/.

Богата ритмическими компонентами речь персонажей, особенно в эмоциональном диалоге, рассказе, пересказе и др. Здесь вос-

производятся живые разговорные ритмы и интонационные рисунки.

1. — "Янкель, скажи отцу, скажи брату, скажи казакам, скажи запорожцам — скажи всем, что отец — теперь не отец мне, брат — не брат, товарищ — не товарищ, что я с ними буду биться со всеми. Со всеми буду биться!" /92/. 2. "И сам разъезжает, и другие разъезжают; и он учит, и его учат. Как наиболее богатый польский пан!" /92/. 3. "Кто бы посмел связать пана Андрия? Теперь он такой важный рыцарь... И напечники в золоте, и нарукавники в золоте, и по поясу золото, и все золото. Так, как солнце взглянет весной, когда в огороде всякая пташка пьет и поет и травка пахнет, так и он весь сияет в золоте" /92/. 4. "Помилосердствуйте, панове! — сказал Кирдяга. — Где мне быть достойно такой чести! Где мне быть кошевым! Да у меня и разума не хватит к отправлению такой должности" /56/. 5. "А войне все-таки не бывать". — "Так не бывать войне?" — спросил опять Тарас. — "Нет", — "Так уж и думать об этом нечего?" — "И думать об этом нечего" /54/. Как видно из приведенного материала, преобладающим средством создания ритма в разговорной речи являются конструктивные и лексические повторы, параллелизм, расстановка логического ударения / И сам разъезжает, и другие разъезжают... /

Одним из широко применяемых способов создания ритмичного изложения является у Гоголя "подхватный повтор", заключающийся в том, что конец предыдущего предложения /фрагмента/ повторяется в начале последующего. Этот прием исследователи относят к средствам исторической стилизации повести, он присущ историческим песням, думам /4/. При этом возникает синтаксический параллелизм, придающий тексту сказово-песенный ритм. Это наблюдается в последовательности "речь-действие". Выразительны следующие примеры.

1. "Теперь отделяйтесь, паны братья! Кто хочет идти, ступай по правую сторону; кто остается, отходи на левую! Куды большая часть куреня переходит, туды и атаман; коли меньшая часть переходит, приставай к другим куреням". И все стали переходить, кто на правую, кто на левую сторону! Которого куреня большая часть переходила, туды и куренной атаман переходил; которого малах часть, та приставала к другим куреням, и вышло без малогь не поровну на всякой стороне" /105/.

2. "А берите все, - сказал Бульба, - все, сколько ни есть, берите, что у кого есть: ковш или черпак, которым поил коня, или рукавицу, или шалку, а коли что, то и просто подставляй обе горсти". И казаки все, сколько ни было, брали, у кого был ковш, у кого черпак, которым поил коня, у кого рукавица, у кого шалка, а кто подставил и так обе горсти" (108).

В диалогической речи такой подхватный повтор отражает эмоциональность, разговорный стиль речи, непринужденность и простоту обдения. - "...Как же вы пустили такому беззаконию? - Э, как пустили такому беззаконию! А попробовали бы вы..."(61).

Характерной чертой текста повести является тройной повтор слов, фраз, реплики и даже ситуации. Тройной повтор в речи персонажей выражает подчёркивание мысли и создает ритм, присущий ораторской речи. Это эмоциональный, стилизованный прием, используемый в разных целях, в том числе для большей убедительности в спорах и др. При тройном повторе возможны некоторые модификации реплики, фразы с сохранением смысла. - 1. "Так вот что, панове-братове, случилось в эту ночь. Вот до чего довел хмель! Вот какое поругание оказал нам неприятель"(89). 2. "Нет, ты не умрешь! Не тебе умирать! Клянусь моим рождением и всем, что мне мило на свете, ты не умрешь!"(87) 3. "Так, стало быть, следует, чтобы пропала даром казачья сила, чтобы человек стигнул, как собака, без доброго дела; чтобы ни отчизне, ни всему христианству не было от него никакой пользы? Так на что же мы живем, на какого черта мы живем? Ты человек умный, тебя недаром выбрали в кошевые, рас толкуй ты мне, на что мы живем?" (54). Сравним тройной ритмичный повтор в авторской речи с отрицанием и усилением, что свойственно фольклорным произведениям. - "Кошевой вырос на целый аршин. Это уже не был тот робкий исполнитель ветренных желаний вольного народа; это был неограниченный повелитель. Это был деспот, умевший только повелевать" (64).

Тройным повтором окрашен тост Тараса Бульбы, произнесенный накануне ответственного сражения: "За святую православную веру". "За Сечь, чтобы долго стояла", "За нашу собственную славу". В дальнейшем тексте каждый компонент этого тоста повторяется трижды. В этой же речи троицность присуща вступлению: "Я угощаю вас... не в честь того, что вы сделали меня своим

атаманом..., не в честь также прощания с нашими товарищами...
Перед нами дела великого поту, великой казачьей доблести!"(109)
Здесь даны две отрицательных послышки и третья утвердительная.
Эта композиционная ритмичность также фольклорного характера.

В повести есть несколько тройных ситуативных повторов, контактных и дистантных. Приведем один пример. "И минуты две думал он... Как видит, скачет к нему на коне Голокопытенко: - Беда, атаман, окрепли ляхи, прибыла на подмогу свежая сила"(121)
" Не успел сказать Голокопытенко, скачет Востузенко: - Беда, атаман, новая валит еще сила!... Не успел сказать Востузенко, Пысаренко бежит бегом, уже без коня: Где ты, батьку? Идут тебя казаки. Уж убит куренной атаман Невыльчкий, Вадорожний убит, Черевиченко убит. Но стоят казаки, не хотят умирать, не увидев тебя в очи..." (122) В данном ситуативном повторе наблюдается усиление от первого звена ко второму и третьему (прибыла... свежая сила, новая валит еще сила; скачет Голокопытенко... Скачет Востузенко, Пысаренко бежит бегом, уже без коня; в последнем случае названы трое убитых).

Тройичной структурой описана ситуация переизборов кошевого. Последовательно предлагались три кандидатуры, после предложения каждой следовало ее отклонение, причем в эмоциональной, резкой и даже грубой форме. В этом шумном полилоге подвыпивших казаков сменяются две характерные тональности: тональность предложения и тональность отрицания. Если первая окрашена императивно-положительным колоритом, то вторая - императивно-отрицательным с определенной степенью грубости.

- " - Кукубенка выбрать! - кричала часть.
- Не хотим Кукубенка! - кричала другая.
- Шило пусть будет атаманом! - кричали одни.....
- В спину тебе шило! - кричала с бранью толпа.....
- Бородатого, Бородатого посадим в кошеню!
- Не хотим Бородатого! К нечистой матери Бородатого!
-
- Кирдягу! Кирдягу! - кричала толпа.
- Бородатого! Бородатого! Кирдягу! Кирдягу!
- Шила! К черту с Шилом! Кирдягу!.... "(55)

Ритм этой "дискуссии" в волнообразном развитии, в изменении имен, в синтаксическом параллелизме, в чередовании тональностей.

Тройной ситуативный дистантный повтор видим и в знаменитом обращении Тараса к казакам и их ответах. — "А что, паны? — сказал Тарас, переключившись с куренными. — Есть еще порох в пороховницах? Не ослабла ли казачья сила? Не гнутся ли казаки? — Есть еще, батенько, порох в пороховницах. Не ослабла еще казачья сила. Еще не гнутся казаки!" (116) Во всех трех обращениях те же вопросы и ответы, но семи обращения даны с интервалами, по мере все возрастающих потерь казаков в сражении с полками.

Рефренным дистантным повтором окрашено повествование о гибели казаков, то одного, то другого. В каждом случае последними словами умирающего были слова о русской земле, в ее славе и чести. После чего глаза закрывались и отлетала душа. Этот компонент повествования также связан с традицией исторических песен и дум, но нам важно подчеркнуть, что он является повторяющимся и вносит свой, содержательно-композиционный ритм в повествование. Ритмообразующую функцию выполняет и рефрен "Остал мой! Остал мой!" в последних главах повести.

Говоря о ритмичности текста повести, нельзя не упомянуть многочисленные и разнообразие периоды. Нередко употребляются перечислительные периоды с размеренным ритмом. — "Сам со своими казаками производил над ними расправу и положил себе правилом что в трех случаях всегда следует братья за саблю, а именно: когда комиссары не уважили в чем старшин и стояли перед ними в шапках, когда поглумились над православием и не почтили предковско-го закона и, наконец, когда враги были бусурманы и турки..." (35).

В текстах, повествующих о сражении, перечислительный период выражает нарастание, в связи с чем возникает напряженный ритм. Преимущественно это конструкции с "а уж", "уже". — "Оглянулись казаки, а уж там, сбоку, казак Метальца угощает ляков, шалома того и другого; а уж там, с другого, напират с своими атаман Невмыльчкий; а у воев ворячат врага и бьетоя Закрутыгуба; а у дальних воев третий Писаренко отогнал уже целую ватагу" (117) "уже обступили Кукубенка, уже семь человек только осталось изо всего Незамайловского куреня, уже и те отбиваются серез силу ... (118). Так же представлена картина пленения Остапа (122).

В речи персонажей периоды эмоционально окрашены, они выражают нарастание чувств, что отражается в ритмико-интонационном

строении периода. — "Имало того, что осуждена я на такую страшную участь; мало того, что перед концом своим должна пилить, как стану умирать в немногих муках отец и мать...; мало всего этого: нужно, чтобы перед концом своим мне довелось увидеть и услышать слова и любовь, какой не видала я. Нужно, чтобы он речами своими разорвал на части мое сердце, чтобы горькая моя участь была еще горше, чтобы еще жалче было мне моей молодой жизни, чтобы еще страшнее казалась мне смерть моя и чтобы еще больше, умирая, попрекала я тебя, свирепая судьба моя!" (86)

Здесь представлен ступенчатый период: из первого "вырастает" второй со своими ритмичными компонентами. Анализу всего многообразия периодов повести может быть посвящено отдельное исследование.

Как видно, ритм в прозаическом произведении создается синтаксическими и просодическими средствами. Он становится одним из художественно-образительных средств, помогающих подчеркнуть какие-либо черты персонажа, особенность действия, события. В целом он является компонентом стилизации творчества автора.

П р и м е ч а н и я

1. Тимофеев А.М. Ритм стиха и ритм прозы. // На литературном посту, 1929, XX; Кириунский М.В. О ритмической прозе. // Русская литература, 1966, № 4; Черемисина Н.В. Ритм и интонация в русской художественной речи. Автореферат докт. дисс., М., 1971; Гиришман М.М. Ритм художественной прозы, М., 1982.; Біла О.С. Ритміко-мелодичні особливості тексту російської повісті Т.Г.Шевченка "Княгиня". // Матеріали міжнародної наукової конференції "Семантика мови і тексту", ч.1, Івано-Франківськ, 1998; Крват Н.Н. Эстетическая функция ритма в прозе Н.В.Гоголя. // Микола Гоголь і світова культура. Матеріали міжнародної наукової конференції, присвяченої 185-річчю з дня народження письменника. Київ - Ніжин, 1994.
2. Шведова Н.Ю. Принципы исторической стилизации в языке повести Н.В.Гоголя "Тарас Бульба". // Материалы и исследования по истории русского литературного языка, т.3, М., АН СССР, 1958.
3. Панфилов М.П. Структурно-содержательные характеристики прозаического монолога повестей Н.В.Гоголя. // Литература і культура Полісся". Вип.3, Ніжин, 1992.
4. Шведова Н.Ю. Названная работа.

Употребление колоративных прилагательных
в повести Н.В. Гоголя "Тарас Бульба"

Исследователи неоднократно отмечали красочность и живописность языка повестей Гоголя на украинскую тематику [1]. Эти качества создаются комплексом языковых средств, в числе которых выделяется употребление глаголов, существительных и прилагательных. Последние представлены обильно и разнообразно. С помощью прилагательных создаются развернутые описания природы, бытовых ситуаций и мн. др. В этих картинах, созданных художником слова, одну из значительных ролей выполняют колоративные прилагательные, составляющие основу обширного лексико-семантического поля "цвет". Эта группа слов является значительным стилистическим средством, и ей уже давно уделяют внимание при изучении языка и стилистики произведений различных писателей [2]. В лексику цвета включаются, помимо прилагательных (черный, синий), производные от них существительные (чернота, синева, синь), глаголы (чернеть, синеть), причастия (черневший, синевший) и наречные формы (в большинстве безлично-предикативные слова: кругом черно, сине).

В данной работе будет рассмотрена художественно-образовательная функция цветowych прилагательных и причастных форм.

Колоративные прилагательные в повести "Тарас Бульба" немногочисленны. Они сосредоточены преимущественно в описаниях, хотя употребляются и в повествовании, и в речи персонажей. Но при своей немногочисленности они выделяются тем, что создают выразительные картины (зарисовки), штрихи к портрету и др. С их помощью предмет, человек, ситуация, событие предстают более красочно и ярче (ср.: молодой казак - молодой черноухий казак).

В повести "Тарас Бульба" преобладает употребление основных цветов: черный, белый, красный, темный, бледный, светлый, седой и производные от них сложные слова черноглазая, черноухий, седоусый, красноносый и др., а также сложные слова, выражающие оттенки цветов, - как устоявшиеся, так и индивидуально-авторские: лилово-свиные, камышубо-томные и др. Среди употребленных прилагательных выделяются синонимические ряды, позволяющие детализировать цвет: красный - алый - розовый - румяный - рыжий; белый - бело-

снежный- бледный- светлый- седой; желтый - золотой и др.

В ряде случаев сочетается значение цвета и материала изделия: золотой, серебряный, медный. Колоративные прилагательные употребляются преимущественно в конкретном бытописании, с их помощью создаются портреты, пейзажи.

Пейзажные зарисовки в повести "Тарас Бульба" окрашены цветовой гаммой романтического характера, хотя опираются на реальную основу, что создает определенное эмоциональное восприятие. В них немалую роль играют "цветовые" прилагательные. Так, в описании степи именно они выражают красочность, яркость, с их помощью возникает впечатление живости, свежести, обилия цветущих трав. Здесь употреблены колоративные прилагательные мажорного плана. — "Степь чем далее, тем становилась прекраснее. Тогда... все то пространство было зеленою, девственной пустыней... Вся поверхность земли представлялась зелено-золотым океаном... Сквозь тонкие стебли травы сквозили голубые, синие и лиловые волшки; желтый дрок выкакивал вверх...; белая кашка ...пестрела... Из травы подымалась... чайка и ... купалась в синих волнах враздуха. Вон она мелькает одной черной точкою ..." [3].

Нежный колорит дневной степи к ночи сменяется преобладанием темных оттенков: "темно-зеленая тень", "изголуба-темное небо", "широкие полосы из розового золота" (закат солнца). Утонченные тона красочного пейзажа создаются сложными прилагательными, выражающими оттенки цвета. Вся картина эмоционально окрашена.

Описывая утро следующего после приезда синовей дня, когда они с Бульбой должны отправиться на Сечь, Гоголь отмечает: "Она (мать) просидела до самого утра, вовсе не была утомлена и внутренне желала, чтобы ночь протянулась как можно дальше. По степи пронеслось звонкое ржание жеребенка; красные полосы ясно сверкнули на небе" (37). Так представлено восхождение солнца. По украинским фольклорным материалам известно, что красная утренняя заря — недоброе предзнаменование. Можно предположить, что Гоголь имел это в виду, когда так описал наступление утра. Недаром мать "внутренне желала", чтобы ночь протянулась как можно дольше. Недаром она с такой душевной болью расставалась с детьми. Грустно было и синовьям, и сам Бульба "был смущен". Автор пишет: "дети были серые; зелень свердела ярко; птицы щебетали как-то враздух"

(89).

Такая пейзажная зарисовка не только гармонирует с грустным настроением всех героев, но продолжает (на наш взгляд) минорную линию недоброго предчувствия. Как мы знаем, никто из них не возвратился назад.

В эпизоде, повествующем о том, как Андрий с татаркой уходили из лагеря запорожцев в осажденный польский город, дана краткая пейзажная зарисовка, в которой отмечено: "...и над ними поднималась в небе луна в виде косвенно обращенного серпа из ярко-красного золота. Сорвавшийся со стани ветерок давал знать, что уже немного оставалось времени до рассвета" (76). Красному золоту присущ красноватый оттенок. Возможно, и эта деталь, выписанная в народно-поэтическом духе, связана с какими-то предостережениями.

Исследователи уже отмечали, что цвет у Гоголя является очень важным компонентом поэтики [4]. Характерно, что Гоголь создает пейзаж не только в статике, но и в динамике (степь - ночное небо), особенно это касается описания неба в становлении света и цвета.

"Цветовые" прилагательные в пейзаже придают описанию не только зрительно воспринимаемый колорит, но и определенную эмоциональность. Они поддерживают и усиливают романтический компонент в описании. Многие в созданных картинах связано с народно-поэтическими традициями.

В пейзажных зарисовках активно взаимодействует весь набор "цветовой" лексики. Так, в колоритной, красочно представленной картине романтического ночного пейзажа с отблесками пожаров - "цветовое" значение выражают, помимо прилагательных, глаголы, существительные, причастия. (зарево, пламя, отблески, чернели, осведал и др.). - "Это были заревы вдаль доурабших окрестностей. В одном месте пламя спокойно и величественно стлалось по небу; в другом, встретив что-то горючее и вдруг вырвавшись вихрем, оно свистело и летело вверх под самые звезды, и оторванные хлопья его гаснули под самыми дальними небесами. Там обгорелый черный монастырь, как суровый картезианский монах, стоял грозно, выказывая при каждом отблеске мрачное свое величие. Там горел монастырский сад... и когда выскакивал огонь, он вдруг осведал фосфорическим, лилово-огненным светом спелые гроздья слив и обращал в красное золото там и там желтевшие груши... Над огнем вилься вдаль птицы, кававшиеся кучей темных малких крестиков на

огненном поле..."/71/. Данный пейзаж также дополняется компонентом "птицы" /в степи - чайка/, играющим на определенном фоне то как "черная точка", то как "темные крестики". На фоне представленной мрачной, романтической картины читатель с пониманием воспринимает описанное автором тревожное состояние Андрия. Повторяющийся в картине ночного пейзажа штрих "красное золото" /см. выше/ связан с отрицательными эмоциями.

Как видно, в пейзажных зарисовках "цветовые" прилагательные "работают" не только в своем основном, колоративном плане, но и в плане эмоционально-психологическом, они являются одним из ярких прагматических средств языка.

В бытовых зарисовках обычно указываются отмеченные цветом предметы быта, обстановки, одежда людей. В цветовом плане представлена светлица Бульбы. - "Все было чисто вымазано цветной глиной... Окна в светлице были маленькие, с круглыми тусклыми стеклами, как же встречаются только в старинных церквях... Вокруг окон и дверей были красные отводы. На полках и по углам стояли кувшины, бутылки и флажки зеленого и синего стекла, резные серебряные кубки, позолоченные чарки всякой работы, ... широкая печь с запечьями, уступами и выступами, покрытая цветными пестрыми изразцами..." /32/.

С использованием характерных цветов представлена и церковь католиков: "...они очутились под высокими темными сводами монастырской церкви... Окно с цветными стеклами, бывшее над алтарем, озарилось розовым румянцем утра, и упала от него на пол голубые, желтые и других цветов кружки света, осветившие внезапно темную церковь. Весь алтарь показался вдруг в сиянии; кадильный дым остановился в воздухе, радужно освещенный облаком. Андрий не без изумления глядел из своего темного угла на чудо, произведенное светом"/78/. Тусклые стекла в светлице богатого Тараса Бульбы и эффектные цветные стекла в католической церкви отражают бытовые детали, имевшие отношение к культурологическому аспекту жизни народов.

В доме польского воеводы мальком названы "малиновый занавес", позолоченный карниз и живопись на стене"/82/, что подчеркивает богатство хозяина, а также урбанистический уровень обстановки.

В полной красе казачий наряд представлен в убранстве сыновей Бульбы. — Бурсаки вдруг преобразились: на них явились, вместо прежних запачканных сапогов, сафьянные красные, с серебряными подковами; шаровары шириною с Черное море, ...перетянулись золотым откурором... Казакин алого цвета, сукна яркого, как огонь, опояслся узорчатым поясом; чеканные турецкие пистолеты были задвинуты за пояс; сабля брякала по ногам. ...Они были хороши под черными бараньими шапками с золотым верхом. Бедная мать, как увидела их, ни слова не могла промолвить, и слезы остановились в глазах ее" (38). Гоголь придавал большое значение конкретным подробностям костюмов. Он писал: "...чтобы народ со всеми своими подвигами просиял ярко, в таком же точно виде и костюме, в каком был он в минувшие времена" 5.

Говоря о запорожских казаках, Гоголь отмечает, что они, одеваясь при возможности в дорогую, яркую одежду, не ценят ее, а, напротив, выказывают к ней всяческое "презрение". В этом просматривалась гордость воинов, пренебрегавших бытовыми "красотами" и удобствами. В таком плане упоминаются дорогие "желтые чеботы", сапоги с "серебряными подковами", шаровары "дорогого алого сукна".

— Всаулы, призвав на войну окочекомонных, упоминают "желтые чеботы". — "...Полно вам за плугом ходить да пачкать в земле свои желтые чеботы" (35). "Желтые чеботы" — не простая рабочая обувь пахаря, такую обувь носили и польские магнаты ("...ласкудная милость польского магната, который желтым чеботом своим бьет их в морду..."), а запорожцы презирают эти дорогие, красивые, изящные сапоги. "Около молодого запорожца четверо старых выработывали довольно мелко ногами, вскидывались, как вихорь, на сторону, почти на голову музыкантам и... били круто и крепко своими серебряными подковами плотно убитую землю" (48). "...запорожец, как лев, растянулся на дороге. Закинутый гордо чуб его захватывал пол-аршина земли. Шаровары алого дорогого сукна были запачканы дегтем для показания полного к ним презрения" (47).

Гоголь нередко упоминает и "черные бараньи шапки" как непреходящую деталь запорожского одеяния. В метонимическом употреблении эти "черные шапки" обозначали самих казаков. — "Миллион казачьих шапок вдруг высыпал на площадь" (58). В одном случае эти "черные шапки" использованы как деталь, оттеняющая нежные тона цветущей степи и создающая зрительно контрастный образ. — "А между тем степь

уже давно приняла их всех в свои зеленые объятия, и высокая трава, обступившая, скрыла их, и только казацки черные шапки одни мелькали между ее колосьями"/44/. В другом случае "черные шапки" участвуют в создании образа гудящей массы людей. - "Латавры грянули, - и скоро на площадь, как шмели, стали собираться черные кучи запорожцев" /56/. Здесь при взаимодействии сравнения, эпитета и глубинной метонимии возникает зрительный и звуковой образ ситуации.

Характеризующее значение приобретает и вид женских украшений. Так, украинские девушки, прибравшие светлицу Бульба, носили "червоныи мониста", а еврейские женщины - старые, заносенные, потемневшие от времени бусы и жемчуг /"Он /Бульба/ прямо подъехал к нечистому, запачканному домишке... Из окна выглядывала голова жидовки в чепце с потемневшими жемчугами" /126/. "Иногда довольно смазливое личико еврейки, украшенное потемневшими бусами, выглядывало из ветхого окошка" /129/. "Червоныи мониста" - деталь украинского национального костюма, а "потемневшие" жемчуг и бусы отражают уровень жизни людей и в какой-то мере их положение в доме.

Город /Варшава/, куда поехал Бульба, разыскивая Остапа, представлен бедным еврейским кварталом, тюрьмой, где содержались казаки, и площадью, где их казнили. В описания этих мест употреблены мрачные, темные краски. - "...Янкель повернул в темную узенькую улицу... Совершенно почерневшие деревянные дома... кирпичная стена... превращалась в совершенно черную..." /129/. "Они вступили в коридор, узкий и темный" /133/. Цветовые подробности в тут имеют характеризующее значение: подчеркивают общий колорит среды.

Противопоставление цветового плана находим в описания внешнего вида польских рыцарей и запорожских казаков накануне решающей битвы. - "...польские витязи, один другого красивей, стояли на валу. Медные шапки сияли, как солнце, оперенные белыми, как лебедь, перьями. На других были легкие шапочки, розовые и голубые с перегнутыми набекрень верхами; кафтаны с откладными рукавами, шитые золотом и просто выложенные шнурками; у тех сабли и ружья в дорогих оправках... Напереди стоял спесиво, в красной шапке, убранный золотом, буджаковский полковник... Казацкие ряды стояли тихо перед стенами. Не любили казаки богато наряжаться на битвах; простые были на них кольчуги и свиты, и далеко чернели и потемнели черные, червоноверхие бараны их шапки" /95/. Противо-

поставление обих лагерей, обобщенно выражающее богатство /показное/ и скромность, имеет, помимо художественно-изобразительного, социально-культурный план. Отметим следующее.

Известно, что слова красный и червоный, обозначая один и тот же цвет, различаются своим происхождением: красный в значении цвета /вторичное значение/ укрепилось в русском языке, а червоный, будучи общеславянским, сохранилось в значении цвета в украинском языке /6/. Гоголь в данной повести употребляет червоный только применительно к украинскому быту /червоные мониста, червоноверхие шапки, червонеди/, в применении же к полякам — только красный /"красная шапка", "шляхтич в полинялом красном кунтуше" и др./

Таким образом, в бытописании цветовые прилагательные употребляются с характеризующим оттенком и имеют реальную основу.

В портретных зарисовках, которые Гоголь дает по ходу повествования, цветовые прилагательные играют особую роль: конкретизируя детали, они выражают одновременно и авторскую оценку лица. Говоря о своих героях, автор отмечает цвет лица, глаз, бровей, усов, бород. Молодые казаки черноглазые, черноусые, чернобровые, румяные, пышущие здоровьем, силой, молодостью. Старые казаки все седоусые, седочупринные, седоголовые. Все загорелые, смуглые. Эти цветовые признаки являются явно оценочными, в них звучит гордость, любованье и уважение. Можно полагать, что эти цвета являются частично носителями эстетического credo писателя. —

— "Чем бы не казак был? — сказал Тарас. — И станю высокий, и чернобровый, и лицо как у дворянина, и рука крепка в бою" /121/. "По смуглым лицам было видно, что они закалены в бою..." /48/. "А между тем в народе стала попадаться седые, старые чубы, бывшие не раз старшинами" /49/. "Тогда выступило из середины народа четверо самых старых, седоусых и седочупринных казаков..." /57/. "Старые, загорелые, широкоплечие, дженогие запорожцы, с проседью в усах и черноусые, засучив шаровары... стягивали челмы..." /60/. "Выцвет старый Тарас седой клок волос из своей чуприны и проклянет..." /88/. "Только огонь и виселицу определяла седая голова его" /141/. "Теперь припомнил он... и поник седой головой" /94/.

В таком же плахе представлен и военначальник поляков. О нем сказано лишь одно: "На валу засуетились, показался сам седой вверода на коне" /97/.

Синонимом к седой употребляется белый. — "Белый ус его сере-

брислся и слеза капала одна за другой" /125/, "...коли хотите послушать белой головы..." /104/. "Будет, будет бандурист с садов по грудь бородой, а может... белоголовый старец, великий духом, и скажет он про них свое густое, могучее слово" /110/.

Молодые женщины отмечены традиционными чертами красоты: чернобровы, черноглазы, белолицы, белогруды... — "Не одни белоснежные руки подымались... к небесам" /143/. "...вопли супруга, близкой себя в белые груди..." /139/. Говоря о прекрасной панночке, Гоголь отмечал ее "белоснежные зубы", "снегоподобные руки", "снежные полукружья век", "снежную шаю и плечи". Эти и подобные детали портрета находятся в русле романтической тенденции, которую поддерживал Гоголь /7/. В этих романтических эпитетах, построенных на сравнении, сказывается также влияние фольклора, в них звучит и авторская оценка.

Как средство иного авторского взгляда на персонаж использованы прилагательные красный и рыжий. Красный выражает цвет лица "любителя пирушки", названного также "красноносый". — "И не услышал Бородатый, как налетел на него сзади красноносый хорунжий" /98/. "Побагровало еще сильнее красное лицо хорунжего, когда затыкнула ему горло жестокая петля..." /99/.

Хозяин дома, куда привез Бульбу Янкель, назван "рыжий жид с веснушками" /132/. Его действия и внешность оцениваются с точки зрения Тараса и автора: Тарас смотрит на него несколько предубежденно и иронически, автор — с мягким, теплым юмором... — "Рыжий жид выпил небольшую чарочку какой-то настойки, скинул полукафтанье и, сделавшись в своих чулках и башмаках несколько похожим на цыпленка, отправился с своею жидовкой во что-то похожее на шкаф" /133/.

Слова бледный, побелевший, побледневший, выражая цвет лица, обозначают одновременно и состояние героев. — "Бледная, худоская и добрая мать их..." /30/. "Свежее, кипящее здоровьем и юностью, прекрасное лицо рыцаря представляло сильную противоположность с изурнанным и бледным лицом его спутника" /77/. "Черные брови оттеняли его побледневшие черты" /121/.

Можно отметить в целом, что "цветовые" прилагательные и причастия в портретных зарисовках не только подчеркивают детали, но и выражают авторскую оценку.

Из присудий Гоголю особенностей в употреблении колоративных

прилагательных (и причастий) следует отметить две. Первая заключается в том, что Гоголь нередко создает цветовую живопись с помощью употребления в одной фразе (или близком контексте) слова контрастного цветового значения. Это "черное" - "красное", "Черное" - "белое", "черное" - "желтое". Контраст черного и белого использован при описании прекрасной панички и других женщин. - "Он поднял глаза и увидел красавицу, какою еще не видывал отроду: черноглазую и белую, как снег, озаренный утренним румянцем солнца"(48). "Не уважали казаки чернобровых гаянок, бело-грудых, светлоликих девиц"(148). "Часто шалунья с черными глазами, схвативши свежее ружьи своей пирожное и плоды, кидала в народ"(128).

Цветовое значение прочитывается, помимо прилагательных, в других словах, называющих предметы, действия или время суток, явления, которые связаны с определенным привычным цветом. - "Шаровары алого сукна были запачканы дегтем"(красное - черное), "...чернели и червонели черные и червоноверхие бараньи шапки"(красное - черное), "Иногда ночное небо освещалось дальним заревом!".(Черное - красное), "... и тогда казалось, что красные платки летали по темному небу"(то же). "Но Тарасу Бульбе не пришлось по душе такие слова, и навесил он еще ниже на очи свои хмурые, исчерва-белые брови..."(108). "Впереди других побесся дитязь, всех бойчее, всех красивее. Так и летели черные волосы из-под медной его шапки"(119)(черное - желтое). Цветовой контраст связан, очевидно, с романтической тенденцией, но в некоторых случаях он имеет реалистическую основу.

Вторую особенность употребления "цветовых" прилагательных усматриваем в том, что после колоративного слова автор помещает сравнение, уточняющее оттенок цвета, создаваемый какими-либо дополнительными факторами или предметами. Так, красавица, которую увидел Андрий, была "белая, как снег"(48)(сравнение выдержано в традиционном фольклорном духе); а два еврея, испуганные грядущей расправой над ними, были "белые, как глина"("...ЕИ-богу, правда, - отвечали из толпы Шлема и Шмуль, в изодранных яломках, оба белые, как глина"(68)(сравнение бытовое, сниженное, выражает оттенок серого или желтоватого). "...шапки... оперенные белыми, как лебедь, перьями"(94)(романтическое сравнение, построенное на предметной основе). В этом же ряду подтекстовое сравнение "белые, как сахар"

прочитывается во фразе "...вышиб два сахарные зуба"..(98)

Уточняющие сравнения традиционного характера находим при слове черный : "Длинные и черные, как уголь, волосы..."(72), "...они...то освещаясь сильно огнем, то набрасываясь темно, как уголь, тенью, напоминали собой картины Жерардо"(77). В духе народных песен сравнение к прилагательному алое : "Ключом хлынула вверх алая, как надречная калина, высокая дворянская кровь" (98). [8]

Сравнения, выраженные предикативными конструкциями, представляют собой самостоятельные картины, косвенно связанные с упомянутым цветом. - Тяжелые волы лежали, подвернувши под себя ноги, большими беловатыми массами и кивались издали серыми камнями, раскиданными по отлогостям поля"(70). "...и навесил он (Тарас) еще ниже на очи свои хмурые, вечерня-белые брови, подобные кустам, выросшим по высокому темени горы, которых верхушки вплоть занес иглистый северный иней"(108). Уточняющие цвет обороты содержат свои красочные компоненты, в итоге образная цветовая деталь дополняется образной зарисовкой.

"Цветовые" прилагательные большей частью употребляются в комплексе с другими определителями разного значения (форма, величина, материал и др.), что выражает легкую сочетаемость цветового признака с другими характеристиками; "тонкая черная бровь"(85), "красный желковый платок"(79), "маленькая темная шапочка"(138), "зеленая девственная пустыня"(44), "обгорелый черный монастырь"(71), "густые темно-ореховые волосы"(74), "темная гранитная статуя"(75) и др.

Колоративные прилагательные Гоголь употребляет и не в прямом значении, что наблюдается у слов красный, черный, слепящий. "Красный" употребляется в оценочном значении "прекрасный", "красивый", "мелодичный", "мощный" и другими оттенками общего смысла "прекрасный". - Высмеивая яркие наряды шляхтичей, встроившихся на городском валу перед сражением, один из казаков крикнул: "А, красные жупаны (1) на всем войске, да хотел бы я знать, красная ли сила (2) у войска?"(91). (В 1 - красивые, во 2 - мощная). "...чтобы далеке разносился красный звон, озывая равно всех на молитву"(110) (знач. "мелодичный, приятный, могучий" перекликается с выражением "матиневый звон").

В сочетании "красные реки" содержится значение "кровавые". - "Червонели уже всьду красные реки; високо гатились мости из кашкиши и вражьих тел" /119/. Образ "красных рек" встречается в исторических песнях.

Слово черный в сочетании "черный кабак" приобретает смысл морально-психологической оценки бесшабашного разгула. - "Веселость была гьяна, шумна, но при всем том это не был черный кабак, где мрачно-искажающие весельем забывается человек" /50/. Взаимодействие прямого значения /цвет/ и переносного /жестокость/ можно усматривать /опираясь на контекст/ в сочетании "черная нагайка" в следующем отрывке: "...и Малая Азия видела их с бритами головами и длинными чубами, придававшими мечу и огню цветущие берега ее; видела чалмы своих магометанских обывателей раскиданными, подобно бесчисленным цветам, на смоченных кровью полях и пчававшими у берегов. Она видела немало запачканных детем запорожских шароваров, мускулистых рук с черными нагайками. Запорожцы переели и переломали весь виноград" /125/.

Переносный и отчасти символический смысл приобретает слово бледный в сочетании "бледная смерть". - "...здесь были те, у которых уже моталась около шеи веревка и которые вместо бледной смерти увидели жизнь - и жизнь во всем разгуле" /50/.

Нельзя не отметить употребление прилагательных бледный и темный в плане романтических традиций. Ввиду нечеткости своего цветового значения даже при выражении реальных явлений /"темное покрывало", "бледное лицо"/ они широко используются при создании романтических образов. - "...стояла подобно темной гранитной статуе" /о татарке/ /75/, "...как из темной морской пучины возникла женщина" /74/. "...едва небо успело покрыться бледным предвестием зари,..." /133/ и др.

Рассмотрев употребление колоративных прилагательных в повести Гоголя "Тарас Бульба", можно сделать следующие выводы.

1. Колоративные прилагательные являются средством "живописания словом". Они помогают создать красочный, романтический пейзаж, выразительный образ, описать предмет, ситуацию и др.

2. Употребление данных прилагательных в повести строится в основном на реалистической основе и отражает реальные признаки предметов и явлений, что в определенных случаях связано с националь -

но- культурным планом в изображении ситуаций. Но вместе с тем у Гоголя прослеживаются также две тенденции: народно - поэтическая, свидетельствующая о глубоких связях его творчества с народными певнями, историческими песнями и думами, и романтическая, как дань романтическим традициям своего времени.

П р и м е ч а н и я

1. М а н и Ю. Поэтика Гоголя. Худож. лит-ра, 1978; Е р е м и н а Л. И. О языке художественной прозы Гоголя. М., Наука, 1987; Тезисы докладов Вторых Гоголевских чтений, посвященных 175-летию со дня рождения писателя. Полтава, 1984; Тезисы докладов III Гоголевских чтений. Полтава, 1990; Литература та культура Полісся. Вип. 9. М. В. Гоголь - випускник Ніжинської гімназії вищих наук та його творчість. Ніжин, 1992; Микола Гоголь та світова культура. Київ - Ніжин, 1994.
2. С о к о л о в а Л. Ф. Колоративная лексика в поэзии С. Есенина. // Ученые Записки Шадринского пединститута. Шадринск, 1971; Качаева Л. А. Лексика цвета в поэзии Н. А. Некрасова. // Материалы научной конференции, посвященной 150-летию со дня рождения Н. А. Некрасова. Ярославль, 1973; Надиров С. С. "Цветовые" прилагательные в произведениях А. Блока. // Русский язык в школе, 1970, № 6 и др.
3. Цитируем по кн.: Н. В. Гоголь. Собрание сочинений в 8-ми томах, т. 2, М., Правда, 1984, с. 45. В дальнейшем указываются только страницы.
4. Е р е м и н а Л. И. Названная работа, с. 154.
5. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений, т. 8, М., 1952, с. 27.
6. Ш а н с к и й Н. М., И в а н о в В. В., Ш а н о к а л Т. В. Краткий этимологический словарь русского языка. М., Учпедгиз, 1961, с. 167, 371.
7. В и н о г р а д о в В. В. Очерки по истории русского литературного языка XVII - XIX веков. М., Высшая школа, 1982, гл. IX.
8. Г о г о л ь Н. В. О малороссийских песнях. Собрание сочинений в 8-ми томах, т. 7, М., Правда, 1984, с. 98.

О ГЕНЕЗИСЕ ИСТОРИЧЕСКОГО ФРАГМЕНТА "КРОВАВЫЙ БАНДУРИСТ" ГОГОЛЯ

Этот фрагмент предназначался автором в журнал "Библиотека для чтения" /1834. Т.2. Стд. I; с подзаголовком "Глава из романа", датой - 1832 и подписью "Гоголь" /. Однако 27 февраля 1834 г. на заседании С. - Петербургского цензурного комитета цензор А.В. Никитенко охарактеризовал произведение как "картину страданий и унижения человеческого, написанную совершенно в духе новейшей французской школы, отвратительную, возбуждающую не сострадание и даже не ужас эстетический, а просто омерзение", и комитет определил "удержать статью сия приделах и о запрещении оной уведомить прочие цензурные комитеты" /Лит. музей. Пг., 1921. Т.1.-С.352/. Впоследствии выяснилось, что немаловажную роль в этом запрещении сыграл номинальный редактор журнала Я.И. Греч, буквально умолявший цензора, а скорее всего, не только его, не позволять публикацию "этой гнусной картины".

По-видимому, Гоголь какое-то время не оставлял надежды опубликовать "Кровавого бандуриста" полностью, и это название фигурирует в первом плане сборника "Арабски". Но уже во втором варианте плана, датированном августом - сентябрем 1834 г., на этом месте появляется "Отрывок из романа". Тактически "Пленник. Отрывок из исторического романа", напечатанный в "Арабесках", - это фрагмент "Кровавого бандуриста от начала до слова "Между тем отряд королевских войск ...

пировал от радости, что наконец схватил того, кто им был нужен!" Кроме того, в сборнике "Главу из исторического романа" и "Пленника" видимо связывало полотрочное примечание: "Из романа под заглавием "Гетьман"; первая часть его была написана и сожжена... две главы, напечатанные в периодических изданиях, помещаются в этом сборнике". Однако подобное указание возможно отнести не к "Пленнику", здесь впервые опубликованному, а к статье "Взгляд на составление малороссии", ранее появившейся в Журнале министерства Народного Просвещения /1834. № 4. Отд. 2 / под названием "Отрывок из истории Малороссии. Том I, книга I, глава I" и затем помещенной в состав I-й части сборника вместе с "Главой из исторического романа". Подобным историческим очерком о Малороссии открывался роман Ф. Булгагина "Мазепа" /Сиб., 1833. Ч. I/. С другой стороны, "Глава из исторического романа" и "Пленник. Отрывок из исторического романа" связаны не только жанровым определением, но и общей датой создания: 1830.

Замысел "Гетьмана" несколько прояснился после того, как были опубликованы найденные после смерти Гоголя в его бумагах "Несколько глав из неоконченной повести". Их главный герой - Тарас Острианин, во многом напоминающий гетмана перестреловых козаков Степана Острианицу, героя антипольского восстания 1638 г., - возвращается в 1645 г. после долгих скитаний в родовое поместье вместе с запорожцами. Но его цель - не месть, не организация народного восстания. Он вернулся, чтобы повидать свою возлюбленную "Танну - Галю" и увлечь ее собой.

Неясно, был ли "Кровавый бешкет" самостоятельным художественным целым, или главой одного и того же романа, или же некоей частью "Гетьмана", как утверждается в

примечании к "Главе из исторического романа". Исключая явно проходной образ поляка-усача, который затем появится в "Тарасе Бульбе", можно лишь предположить сюжетную связь финала, не вошедшего в "Пленника", с главами об Остринице: переодетая воином девушка, схваченная поляками и вынужденная под пытками заговорить, и есть возлюбленная Остриницы "Танулечка - Галюночка", которая, покинув родительский дом, разделила судьбу героя /III, 713/, - но нельзя делать такой вывод на основании только "Пленника". Столь же проблематична его связь с "Главой из исторического романа". Их объединяет общее место действия - под Лубнами на Полтавщине - и условно-историческое время освободительной борьбы на Украине. Однако эти главы из исторического романа оказываются, по существу, не только автономны по сюжету и стилю, но помещены в разных частях "Арабесок".

Указания современников на "новейшую французскую школу" по отношению к гоголевскому фрагменту справедливы. "Неистово-кровавый" стиль, представленный в России конца 20-х - начала 30-х гг. переводами Ж.Жанена, В.Гюго, О.Бальзака и др., определяет тональность "Кровавого бандуриста", начиная с заглавия и до ужасного финала. В "Пленнике" образ человека с содранной кожей отсутствует, но остались "капли кровавого пота" на лице пленника, "могильно - страшное во внутренности земля": с "адскими гномами", "почти исполинского роста жабы" "человеческими костями" и во них "латышскими молниями ядери" - все это приметы той школы французских романтиков, что усвоила и развивала в изображении "ужасной" действительности некоторые приемы готического романа. Как указывал В.В.Виноградов, органические черты этого стиля, "наружная оболочка"

которого так "режет глаза" в данном фрагменте, будут в дальнейшем освоены и растворены поэтикой "Гараса Бульон", "Невского проспекта" и "Портрета" /Виноградов В.В. Поэтика русской литературы.-М., 1976.-С.94-100./

При этом единственно схожим с "Кровавым бандуристом" по тематике, стилю и датировке произведением остается "Страшная месь" 1632 г., где мир "прошлого" с приметами XVI-XVII вв. был создан на основе преданий, повергий, песен, но по законам "кошмарного жанра". Чудесное, невероятное представляло как ужасное: колдун и его жизнь отступника от козацкого мира - это страшное искажение и физической, и нравственной природы человека, сродни волку, это символ бесчеловечного, антихристианского.

Наоборот, в "Кровавом бандуристе" невероятно ужасны бесчеловечные муки героев - страдальцев - символ христианского возвышения духовного над телесным, искупительная жертва во имя национальной независимости. Этому соответствует изображение "страны, терпящей кровавые жатвы", храма и его настоятеля, монастырских катакомб как "иног мира", разрушительно для тела и спасительного для души. На историческом фоне отрывка, в отличие от "Страшной мести", черты "наивного" стиля более литературны и не уравновешены собственно фольклорным материалом, хотя фольклорные параллели ведущих мотивов: поругание всего православного, подземный мир смерти, девушка - воин, бандурист - очевидны.

Столь же очевиден анахронизм датировки, ибо на Украине в 1645 г. не могло быть ни "рейстровых" войск, ни иезуитов, к тому же иной была вся общественно-политическая ситуация.

Однако другие реалии, в частности, наличник — забрало у пленника, и сама "средневековая" атмосфера отрывка не позволяет продвинуть границу его условно-исторического времени далее конца ХУІ ст., когда начинается религиозно-политическое противостояние Польше. И потому имя "Острижаница", звучащее в финале, тем самым связывая его, на первый взгляд, с главами об Острижнице, может указывать и на уроженца г. Острог, "острижанина" — в польском произношении "острижаницы" /гетмана Павла /Северина/ Наливайко — руководителя козацкого восстания 1594—1596 гг., который "претерпел от Жолковского при Лубнах, на урочище Солонице, поражение" и был замучен в Варшаве в 1597 г. /Бантыш-Каменский Д.Н. История Малой России. Изд. 2-е.—М., 1830. Ч.І.—С.420/. Образ этого легендарного героя был освящен пером К.Рылеева в "Полярной звезде на 1825 год". У Гоголя он возникает затем на страницах "Тараса Бульбы": "...гетман, зажаренный в медном быке... лежит еще в Варшаве".

Выпесказанное дает основания полагать, что в 1831—1832 гг. параллельно созданию "Острижной мести" Гоголь обрабатывал в "неистовом" стиле наброски исторического романа /другие главы об Острижнице или предшествующие им фрагменты, возможно, с другими героями-гетманами/. Один из набросков станет "Кровавым бандуристом" и будет соответственно датирован. Возможный намек на существование некоего большого исторического произведения /"для сказки моей нужно... три таких книжки"/ содержится в "Предисловии" ко 2-й части "Вечеров на хуторе близ Диканьки".

МИФОЛОГИЗАЦИЯ МЕЧТАТЕЛЯ В ПЕТЕРБУРГСКИХ ПОВЕСТЯХ

Н. В. ГОГОЛЯ

Цикл так называемых петербургских повестей Гоголя составлялся в течение нескольких лет и выходил в печати частями: в 1835 году в сборнике "Арабески" были напечатаны "Невский проспект", "Портрет" "Записки сумасшедшего", затем в 1836 г. в пушкинском "Современнике" была напечатана повесть "Нос", а в собрании сочинений писателя, вышедшем в 1842 году, впервые появилась "Шинель". Общность предмета изображения /Петербурга/, содержание, социальный смысл произведений скрепили этот цикл из пяти повестей общим названием — петербургские повести.

Названные произведения Гоголя стали краеугольным камнем петербургского текста русской литературы /В. М. Топоров/. Гоголь создал свой Петербург, целый воображаемый мир, который обрел почти осязаемую материальность и живет по художественным законам реального бытия. В городе Гоголя, по мнению А. Белого, "появляется с одной стороны безродный, бездетный, безытничный чудак, брошенный в море петербургских туманов и развивающий в уединении дичь: мономан Балмачкин, юный Чартков, сумасшедший Поприщин, оптоман Пискарев; с другой стороны яркает безлично-серый проныра и плутоватый пошляк Пирогов; Ковалев; среди этой компании бродят отчетливо демонические фигуры: неумолимый доктор, украшенный смолистыми бакенбардами... и подозрительный ростовщик" /1, с. 285/.

Петербург у Гоголя выступает не только как объект, но и как субъект исследования, как живой организм, довлеющий на ум и психику "маленького человека" и сводящий его сущностную реальность к нулю. Типичное для героев стремление противостоять фантазматичности петербургской действительности представлено у Гоголя целым рядом мифов /о самозванце, о мечтателе, о переписчике/, составляющих "мифологический словарь" авторского петербургского текста. И героя, и ситуации /психологические, бытовые/ в их жизни настолько исторически конкретизированы, что приобретают характер универсально-обобщающих прототипов, мифопоэтических по своей сущности.

Остановимся на мифологизации Гоголем такого способа видеть

от окружающей действительности, как уход в мечтательство. С самого начала своего повествования он оглашает, что его "герой", "художник петербургский", "принадлежит к тому классу, который составляет...довольно странное явление и столько же принадлежит к гражданам Петербурга, сколько лицо, являющееся нам в сновидении, принадлежит к существенному миру" /2, с.16/. Действительно, и профессия Пискарева, и его характер кажутся несовместимыми с духом "кипящей меркантильности", господствующим в столичном городе. По существу, в лице Пискарева /"Невский проспект"/ Гоголь создал первый в русской литературе образ мечтателя и сосредоточился на психологическом раскрытии его столкновения с действительностью. В западноевропейской же литературе тема разлада между мечтой и действительностью, связанная с темой города, была не новой, и в этом можно назвать гоголевского предшественника — Э.Т.А.Гофмана. Герой его повести "Золотой горшок" студент Ансельм такой же мечтатель, как и гоголевский Пискарев. Однако решение конфликта в сказочно-фантастической форме, когда герой находит освобождение от действительности в волшебном царстве Атланти, где соединяется со своей возлюбленной Серпентиной, оказался неприемлемым для Гоголя. Кардинальный романтический конфликт, который сделал жизнь Пискарева ужасной, писатель низводит на реальную почву петербургской действительности, чем и обусловлено прежде всего превращение романтического героя в реалистический характер.

Встретившись на Невском проспекте с прекрасной незнакомкой и поразившись ее истинной жизни, Пискарев уходит в мир фантастических грёз, навеваемых опиумом, сосредоточившись на своей идеальной моноидее: "Наконец сновидения сделались его жизнью, и с этого времени вся жизнь его приняла странный оборот: он, можно сказать, спал наяву и бодрствовал во сне" /2, с.28/. Однако создавая собственное лжебытие, в котором он и предмет свой представлял чище и возвышеннее, герой тем самым начинает оправдывать существующее зло. Гоголь недаром подчеркивал качества своего героя: простодушие и детскую наивность, находя в том и беду, и вину взрослого человека, не умеющего различать высокое и низменное, истинное и лживое, заблуждение и порок, что в общей сложности характеризует

обманчивую сущность столичного общества. В конечном итоге Пискарева обманули и Невский проспект, и улыбка красавицы при свете вечерних фонарей, и его фантастический мир сновидений, при выходе из которого он сталкивается с жестокой действительностью и погибает. Здесь и самоубийство его можно рассматривать как аллегоризацию традиционного обряда жертвоприношения, которое требовал город-левиафан.

В мифологизации гоголевского мечтателя, как нам представляется, существует еще один аспект, достойный внимательного изучения. Это сновидения, культ бесплотных призраков мечты, своего рода иллюзионизм, усиливающий энергию самообмана, однако позволяющий герою хоть в таком состоянии избавиться от довлеющей жестокой реальности, стать неуязвимым и даже счастливым. Именно сон как "небывалая комбинация бывалых впечатлений" /И.М.Сеченов/ дает возможность романтическому воображению Пискарева осуществлять свои желания. З.Фрейд, исследуя состояние сознательной /днем/ и бессознательной /ночью/ психической деятельности человека, приходит к заключению, что это желание "может пробудиться днем и вследствие внешних обстоятельств не найти себе удовлетворения, в этом случае ночью проявляется признанное и неосуществленное желание" /5, с.289/. Пискарев, отправившийся влад за покорившей его красавицей, стремился лишь узнать "ту святыню, где опустилось гостить... это божество" /2, с.18/, ободренный же ее вниманием, он был готов оказать ей любую, даже самую значительную услугу, но никак не ожидал, что дорога к святыне приведет в публичный дом.

Желание служить красоте было подавлено вечером, а реализация его началась в ту же ночь. Собственно, тогда и составил потрясенный Пискарев "программу" своих сновидений, осуществление которой шло в порядке, обратном его размышлениям о случившемся: "Она бы составила неоцененный перл, весь мир, весь рай, все богатство страстного супруга; она была бы прекрасной тихой звездой в незаметном семейном кругу и одним движением прекрасных уст своих давала бы сладкие приказания. Она бы составила божество в многолюдном зале, на светлом паркетe, при блеске свечей, при безмолвном благоговении толпы поверженных у ног ее поклонников..." /2, с.22/. Последний вариант

ант и послужил фабульной основой первого сновидения, вполне напоминающей сказку Э.Т.А.Гофмана "Повелитель блух", трансформация которой была предпринята Гоголем еще в раннем неоконченном отрывке "Страшная рука. Повесть из книги под названием: Лунный свет в разбитом окошке чердака на Васильевском острове в 16-ой линии". Гоголь намеренно оставляет финал сновидения открытым: Пискарев теряет из виду героиню и лишается возможности узнать ее тайну. Непреодолимое жалание вводит его посредством опиума в иной мир, непреходящий и невещественный, хотя и являемый видимо и как бы вещественно. Герой вступает в мифологическую субстанцию, в которой границы между сном и реальностью, берет жизни действительной отодвигается далеко на задний план, уступив место фантазии, обслуживающей "я" героя как один из механизмов психологической защиты от действительности. Выход же из этой субстанции приводит героя к поражению мечты, которое он не в силах пережить.

Обращает на себя внимание определенная система сновидений в гоголевских петербургских повестях, представляющих собой частные, но трагедийные фантазмагории. Действительно, в трех повестях герои приходят к безумию, в двух — едва не приходят к такому состоянию, и везде снятся сны, граничащие с бредом, что, несомненно, было связано с основным объектом изображения — Петербургом. Не вызывает сомнения и то, что сны в повестях Гоголя в частности и в петербургском тексте русской литературы вообще играли особую роль: "необыкновенная по меркам русской жизни сложность и тяжесть петербургского существования делали необходимым обращение к сферам, которые /пусть вопреки очевидности/ могут дать "сверхреальное" объяснение положению вещей и указать выход из него" /4, с.130-131/.

В гоголевских повестях сны обретают свое истинное предназначение, исходящее из глубины времен, когда механизм сновидений был ядром мифопоэтических текстов и ритуалов. Система снов в петербургских повестях полифункциональна и завершается бредовыми галлюцинациями. Трагикомическую ситуацию в повести "Нос", когда Ковалев стремится вырваться из случившейся беды, постоянно повторяя, с какими людьми он знаком, Д.В.Пумпянский удачно называет "старанием проснуться", ибо

именно юмор, торжествующий над замкнувшейся от идиллии неприступной общественной значимостью, "наслал туману, расслабляющий сон, и все происшествие есть не что иное, как дурной сон" /З, с.136/. Дурной сон, как обычно, обладающий мотивом всеобщности, выполняет в данном случае прагматическую функцию, истолковывающую настоящее и предупреждающую от будущего.

Обратимся к страшным снам Чарткова, в которых он видит свертки в руках таинственного ростовщика, тянется к одному из них, откатившемуся под диван, а ростовщик тянется к нему. Ночной кошмар заканчивается неожиданно: наутро герой оказывается обладателем свертки в тысячу червонцев /не того ли самого, что в сновидении закатился под диван?/ и, веря в существование кладов, начинает подозревать какое-то предопределение. Функция сновидений Чарткова здесь, несомненно, пророческая, только герой ее не воспринял, не осознал предстоящей опасности, которая привела к безумию и страшному концу.

Таким образом, отчетливо проявляется каждое звено в системе сновидений в гоголевских повестях: ситуация в "Носе", как дурной сон - страшные сны Чарткова - эйфорические видения на заданную тему у Пискарева и - как прорыв - бред сумасшедшего Поприщина, равноценный "сну наяву" /И.Кант/, и предсмертный бред Башмачкина.

Л И Т Е Р А Т У Р А

1. Белый А. Мастерство Гоголя. - М.: ОГИЗ, 1934.
2. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. - М.: АН СССР, 1938. - Т.3.
3. Пумпянский Д.В. Гоголь // Семантика города и городской культуры: Петербург: Труды по знаковым системам. - Вып. XV111. - Тарту, 1984.
4. Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В. Сны Блока и "петербургский текст" начала XX века // Тезисы 1 Всесоюзной конференции "Творчество Блока и русская культура XX в." - Тарту, 1975.
5. Фрейд З. Толкование сновидений. - Киев: Здоровье, 1991.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ В ПОВЕСТИ Н.В.ГОГОЛЯ "НОС"

Если проблема художественного пространства в повести Н.В.Гоголя "Нос" давно и обстоятельно разработана в гоголеведении, то проблему художественного времени нельзя считать решенной. Ее нерешенность отчасти была "запрограммирована" работой В.В.Виноградова "Натуралистический гротеск. Сюжет и композиция повести Гоголя "Нос" /1/, которую по-своему "углубил" Ю.В.Манн.

"В.В.Виноградов считает, - пишет Ю.В.Манн, - что Гоголь отверг мотивировку сном, так как это был "избитый литературный прием", отверг под влиянием отыгра "Северной пчелы" о повести "Гробовщик" /3, с.89/. Следуя в русле идей В.В.Виноградова, он пытается доказать, что "уже по своим исходным принципам повесть не укладывалась в форму сна... и что отмена мотивировки сна в финале была лишь логичным завершающим шагом" /3, с.89/.

А ведь Гоголь не "отверг мотивировку сном", даже наоборот - углубил как реалистическую, правда, художественно завуалировав ее /4/. Проблема художественного времени в повести "Нос", на наш взгляд, может быть решена путем не отказа от "мотивировки сном" ее сюжета, а самого последовательного признания мотивационной функции сна. При этом следует учитывать, что речь идет о сне не в обычную ночь, каких мы знаем тысячи, а в ночь смены летоисчисления - при переходе от старого к новому стилю, что и произошло в России 14 февраля 1918 года, хотя подготовка к этому событию была начата веком раньше. Как утверждают авторы "Энциклопедического словаря" И.А.Ефрона и Ф.А.Брокгауза, "в России вопрос о реформе К/алендаря/ поднят был в 1830 г., когда вследствие проекта, поданного на Высочайшее имя, о введении григорианского К/алендаря/, учрежден был в Академии наук особый комитет из академиков Вишневецкого, Круга, Коллинса, Купфера, Паррота, Тарханова и адъюнктов Буняковского и Остроградского. Комитет высказался за принятие григорианского К/алендаря/, но министр народного просвещения кн.Ливен указал на то, что вследствие невежественности народных масс неудобства, сопряженные с реформой К/алендаря/, далеко превышают ожидаемые выгоды, с чем согласился и император Николай I" /5, с.18/.

Очевидно, идея перехода на новое летоисчисление, активно об-

суждавшаяся в русском обществе в 1830–32 гг., была использована Гоголем в повести "Нос". На это указывают две даты, которые можно трактовать и как дистантные повторы – 25 марта и 7 апреля, помогающие решить проблему художественного времени в повести. Временная разница между ними полностью соответствует той временной разнице, которую следовало бы устранить при переходе на новое летосчисление. Значит, невероятные события происходят в течение не двух недель, а одной ночи – с 25 марта на 7 апреля или с 24 на 25 марта, как считает О.Г. Дилакторская, объяснившая через художественную мотивировку времени ввод "демонологических мотивов". "С колоритом эпохи соотнесено то, что нос фантастически пропал в ночь с 24 на 25 число. По гадательной книге нос значит "24". На это указывал сам Гоголь... – пишет О.Г. Дилакторская. – Итак, нос пропал в ночь с четверга на пятницу. Как известно, в русской народной демонологии пятница почиталась днем несчастливым, связанным с нечистыми силами" /2, с.157/.

Помимо этого, выбор дат 25 марта – 7 апреля имеет и сугубо биографическую мотивировку, так как день рождения Гоголя приходится на середину между ними, т.е. на 1 апреля, которое астрономически редуцировалось вместе с другими промежуточными датами.

Таким образом, художественным временем повести "Нос" стало астрономически, социально и художественно допустимое явление – переход на новое летосчисление, казавшееся фантастическим в 1832–1836 гг., но ставшее реальностью в 1918 г. В то же время оно прекрасно мотивирует художественный прием сна, раскрытие которого приближает нас к пониманию гоголевского замысла повести, несмотря на критические усилия тех, кто увидел в сне майора Ковалева лишь "избитый литературный прием".

Л И Т Е Р А Т У Р А

1. Виноградов В.В. Избранные труды. Поэтика русской литературы. – М., 1973.
2. Дилакторская О.Г. Фантастическое в повести Н.В.Гоголя "Нос" // Русская литература, 1984. – № 1.
3. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. – М., 1988.
4. Морозов Ю.Г. Реалистические мотивировки метаморфоз в повести Н.В.Гоголя "Нос" // Гоголь и современность. – К., 1994. – С.159–165.
5. Энциклопедический словарь. Т. XIV. Издателя Ф.А.Брокгауз/Дейшницг/, И.А.Врон /СПб/. – СПб., 1895.

"НЕВСКИЙ ПРОСПЕКТ" КАК ПРОЛОГ
ПЕТЕРБУРГСКОГО ЦИКЛА ГОГОЛЯ

Если лирический цикл в современном литературоведении осмыслен достаточно основательно /В.А. Сапогов, И.Ф. Фоменко, М.Н. Дарвин/, то теоретическая проблема прозаического цикла находится в стадии разработки. Однако в науке сложилось разграничение циклов на авторские и читательские /или же объективные, исследовательские, редакторские/ и выделены признаки объективных циклов: система объективно существующих в произведениях "сквозных тем, ассоциативных па-реклечек, общности возникающих в них проблем, родство стилистических принципов, единство сложного, но при всем том целостного авторского взгляда" /5, с.3/.

Петербургские повести- классический пример объективного цикла, не объединенного Гоголем, но единодушно воспринятого как внутреннее единство: "это осознано прочно и закреплено всей историей русской культуры" /5, с.5/. А поскольку большинство исследователей определяет цикл как жанровое единство, то совершенно правомерным будет применение к петербургским повестям того принципа, который сформулировал Н.Л. Лейдерман: "В тех жанрах новой литературы, где художественный мир строится на усложненных, ассоциативных связях, обычно есть пролог-увертюра, в котором как бы "проигрываются" перед читателем жанровые условия, даются "путеводные нити", прочерчивается система координат /3, с.10/. Не возникает никаких сомнений, что в петербургских повестях функцию "пролога-увертюры" выполняет "Невский проспект".

Если воспользоваться современными аналогиями, то можно сказать, что "Невский проспект", как компьютерная дискета, содержит в себе особым образом закодированную информацию о зернах сюжетов остальных повестей, о всех возникающих в цикле сквозных темах и мотивах, а, следовательно, и информацию о модели всего цикла в целом. Иными словами, повесть является ключом, "паролем", без которого невозможно войти в художественный мир петербургских повестей.

Так, в "Невском проспекте" проигрываются такие ситуации, "когда неразграниченность реальности и фантастики оборачивается их открытым слиянием, доходящим до взаимного отождествления" /5, с.13/, которое и позволяет создать в петербургских повестях ту знаменитую "вибрацию смыслов", при которой ни одна из описываемых ситуаций не может окончательно быть истолкована как однозначно реальная или фантастическая. Именно "Невский проспект" создает модель того исколотенного на куски и безнадежно запутанного мира, в котором выскопоставленные нос собирается ехать в Ригу, собаки ведут свет-

скую переписку, картина зловеще влияет на судьбы владельцев, а мертвец грабит тайных советников.

Отчасти это размывание границ между реальным и ирреальным происходит при помощи трансформации хронотона. И.В. Фоменко писал: "В тех случаях, когда доминируют проблемы, связанные с духовными поисками человека, логикой постижения мира, время, в котором протекает этот процесс, перестает быть композиционным приемом, но присутствует как возможность воплощения процессуальности, как та основа, на которой строится композиция" /7 с. 40/. "Невский проспект" содержит в себе все варианты конфигурации времени, которые возникнут в других повестях: мощное, широкое, пародийно эпическое течение времени на Невском проспекте сужается до индивидуального времени Пискарева: когда последнее, описав круг и истощив себя, вновь возвращается к общему течению времени, из него выделяется индивидуальное время другого героя /Пирогова/, которое вновь описывает круг, чтобы вернуться в петлю. Время в петербургских повестях не просто замедляется, ускоряется или прерывается, оставаясь при этом все же линейным /что является хорошо известным литературным приемом/, оно то рассыпается на части, то совершает неожиданные скачки, то кружится на месте /используя сравнение Андрея Белого - "как змея, кусает свой хвост"/, то причудливо изгибается, запутываясь само в себе. Так время будет вести себя и в остальных повестях, но каждое произведение будет иметь свою собственную концепцию времени, уже "запрограммированную" в "Невском проспекте": в "Носе" время, спространиваясь, будет беспрерывно прыгать с места на место, не соблюдая при этом никакой разумной последовательности и явно подражая логике сна: в "Портрете" время опишет почти полный круг, но чуть-чуть не замкнув его, превратится в спираль: в "Шинели" время станет тягучим и растянет и без того длинную петербургскую зиму на многие месяцы; а в "Записках сумасшедшего" оно будет постепенно смодить с ума вместе с героем, пока, наконец, не рассорится с ним, как со Шляпным Болванщиком из "Алисы в Стране Чудес", и не покинет его навсегда.

О преобразении пространства в петербургских повестях написано довольно много. Ю.М. Лотман, разделяя это пространство на реальное и бюрократическое, отмечал странное смешение всего сущего в Петербурге к фикции пространства - не-пространству, в котором Китай находится под перьями у петуха. В целом же хронотоп петербургских повестей удивительно напоминает час с знаменитой картины С. Дали: искривленные циферблаты отражают одновременную деформацию времени и пространства.

Такое обращение с пространственно-временной организацией художественного мира наводит ^{на} мысль, что автор "укрепляет" композиционный прием, сочетая его "с композицией, опирающейся на объективные закономерности" /7, с. 44/. И.В. Фоменко считает этот ход одной из двух возможностей, при помощи которых автор может "корректировать читательское восприятие, обнажая и подчеркивая основную, главную линию движения ассоциаций" /7, 44/. Вторую возможность И.В. Фоменко видит в том, чтобы "предельно обнажить тип ассоциативных связей: контраст либо аналогию" /7, с. 44/. "Невский проспект", даже при первом взгляде на него, обнаруживает первый тип ассоциативных связей — очевидный контраст между мечтателем-идеалистом Пискаревым и туповатым пошляком Пироговым. Но именно здесь и начинается самое интересное. В.М. Маркович делает вывод, который может показаться парадоксальным, о том, что на определенном психологическом уровне внезапное и полное усложнение высеченного поручика равно самоубийству художника: "романтическая формула о "вечном раздоре мечты с сущностью" так или иначе применима к обоим" /5, с. 39/. Так возникает второй тип ассоциативной связи, а, следовательно, в одной единице текста диалектически сочетаются два противоположных приема — контраст и ассоциация. Так проявляется себя прославленный гоголевский прием "контрастного соединения" /Маркович/, который никогда не позволит однозначно оценить любого из гоголевских героев положительно или отрицательно. Вспомним хотя бы одну из мотивировок традиционно оцениваемого положительно Пискарева: он решает жениться на падшей девушке еще и потому, что его "подвиг будет бескорыстен и может быть даже великим". В одной коротенькой фразе будущий бескорыстный поступок уже назван подвигом, да еще и выражена надежда, что он станет великим.

Необходимо также отметить, что все сквозные темы /а они могут быть как циклообразующими, так и связывающими лишь некоторые произведения цикла, как, например, мотив холода /хотя бы косвенно или фрагментарно, но достаточно четко обозначены в "Невском проспекте". Уже первый абзац повести дает все основания для такого утверждения.

"Хотя бы имел какое-нибудь нужное, необходимое дело, но взошелши на него /Невский проспект/, верно, позабудешь о всяком деле". И герои петербургских повестей, попав на это или другое "заколдованное место", которых так много в Петербурге, напрочь забывают о своем деле: майор Ковалев приехавший искать вице-губернаторского места, вместо того приобретает "обыкновение каждый день прохаживаться по Невскому проспекту", заговаривая со встречными торговками; Чертков бра-

сает свое искусство, чтобы заняться модными проделками; Аркадий Акакиевич размышляя о воротнике из куницы, едва не допускает ошибку при переписывании важной бумаги: Поприщина мечтает о Софи, совершенно отрешается от своих непосредственных служебных обязанностей.

Так возникает тема истинных и ложных целей. "Если к целеполаганию сведена жизнь героя, следовательно, сущный принцип его бытия вынесен вовне, в сферу некой доминантной идеи, долженствующей подчинить себе все поведение, все его помыслы /Г, с. 18/. Герои петербургских повестей с этой точки зрения делятся на три категории: имевшие истинную цель и увлекающиеся ложной /Чартков, Поприщина/: изначально имевшие цель /Пирогов, Ковалев/: "герметически-самотождественные герои, никакой задачи перед собой вообще не ставящие" /Г, с. 19/, но затем все-таки увлекаемые ложной целью: "вечная идея будущей шинели" Акакия Акакиевича. Однако увлечение ложными целями приводит одного героя к прозрению /Поприщина/, а другого - к разрушению исходной самотождественности /Башмачкина/, как бы она ни толковалась.

В том же абзаце "Невского проспекта" фразой "Никакой адрес-календарь и справочное место не доставят такого верного известия, как "Невский проспект" вводится тема молвы-слухов, которые во всех своих модификациях, от анекдота до легенды, создают свой особый микроцикл придающий новый оттенок всем повестям.

Говоря о создаваемых циклообразующими элементами микроцикла, следует отметить, что ткань петербургских повестей по своему строению напоминает кольчугу: каждый микроцикл, как колечко кольчуги, сцеплен с несколькими другими, что создает одновременно плотное и гибкое целое. Так, микроцикл, названный В.В. Виноградовым "носологней", сцеплен непосредственно с микроциклом, который Ю.В. Манн обозначил как "тайну лица", и с микроциклом "часть вместо целого". Последний тесно связан с микроциклом кажущейся значимости, а отсюда уж рукой подать до темы истинного искусства и его профанации. Эти ряды пересечения и разветвления можно проследивать едва ли не до бесконечности, но в данном случае важно другое: вряд ли найдется больше двух-трех микроциклов, которые не намечены в "Невском проспекте". Например, ранее упомянутая тема холода достигает своего апогея в "Шинели", но начинается свое развитие в первой повести: Пискарев - "художник в земле снегов", у которого "всегда почти на всем саренный мутный колорит - неизгладимая печать севера".

Опираясь на тот признак циклизации, который единодушно признается всеми исследователями /"циклообразующие связи могут возникать

на любом уровне структуры от фоники до проблематики" /7, с. 36/, хотелось бы отметить ту свободу, с которой циклообразующие элементы петербургских повестей перемещаются с уровня на уровень, становясь то характеристикой хронотопа, то сюжетным ходом, то стилистическим приемом, то психологической мотивировкой, а нередко и сочетая все эти функции в каком-нибудь конкретном случае. Именно с точки зрения насыщенной, комбинированной функциональности всех циклообразующих элементов первенство принадлежит "Невскому проспекту", потому что данные элементы содержатся в нем в наибольшей концентрации, что закономерно для произведения, задавшего "систему координат" целому циклу. Поэтому не покажется нелогичным вывод, что изучение "Невского проспекта" как пролога, модели петербургского цикла позволит выделить новые компоненты циклообразования, а это в свою очередь, создаст возможность нового видения цикла.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Вайскопф М. Сюжет Гоголя. М. 1993.
2. Дарвин М. Н. Русский лирический цикл: Проблемы истории и теории. Красноярск, 1988.
3. Лейдерман Н. Л. К определению сущности категории "жанр" // Жанр и композиция литературного произведения. Калининград, 1976. Вып. 3, с. 3-13.
4. Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. Таллин, 1992.
5. Маркович В. М. Петербургские повести Н. В. Гоголя. Л. 1969.
6. Сапогов В. А. Поэтика лирического цикла А. А. Блока, М., 1967.
7. Фоменко И. В. О поэтике лирического цикла. Калинин, 1984.

МИФ О САМОЗВАНЦЕ В ГОГОЛЕВСКОМ ПЕТЕРБУРГСКОМ ТЕКСТЕ

Гоголь создавал свой петербургский текст в течение десяти лет, с 1832 по 1842 год, в ходе освоения которого проявилась тенденция к мифологизации столичной действительности. В петербургских повестях писателя, а также в "Ночи перед Рождеством", лирическом этюде "1834", "Ревизоре", "Петербургских записках 1836 года" определялся и сформировался целостный концептуальный гоголевский миф о Петербурге, выражающий мироощущение и миропонимание эпохи его создания.

Писатель обращается к мифологизации личности маленького петербуржца, предполагающей прежде всего самосознание, что существенно отличает ее от вещи. В своей книге "Диалектика мифа" А.Ф. Лосев пишет: "Миф есть бытие личностное или, точнее, образ бытия личностного, личностная форма, лик личности... Личность берется в мифе исторически, а из ее истории берется вся словесная стихия" /4, с.74/. Гоголевские герои, психологические и бытовые ситуации в их жизни настолько исторически конкретизированы, что приобретают характер универсально-обобщающих прототипов, построенных без помощи мифологической фантазии, но, несомненно, мифопоэтических. Таким образом, мифичны его герои, которые в стремлении противостоять давлению фантазмагорической петербургской действительности образуют определенные подгруппы творимого Гоголем петербургского текста.

Одну из таких подгрупп составляет миф о самозванце. Генеалогия гоголевских самозванцев начинается с калейдоскопа лиц на Невском проспекте, где каждый стремится обмануть другого, выдавая желаемое за действительное, затем она конкретизируется в специфике жизни столичных чиновников: коллежского асессора Ковалева, коллежского регистратора Хлестакова и титулярного советника Поприщина. В.Г. Короленко, исследуя сущность самозванства, находил в нем отражение национальной болезни, которая происходит от того, что душа человека "начинает раскачиваться, как маятник, между двумя исконными полюсами русской жизни, с одной стороны, бесправьем, с другой" /3, с.358-359/.

Платон Ковалев, герой повести "Нос", с самого начала вступает как самозванец: он получил чин коллежского асессора не за сданные экзамены на ученый аттестат, а за службу в отдален-

ной Кавказской области, где желаемый чин присваивался сразу же по прибытии; однако этого ему мало: он самовольно называет себя майором, не числясь по военной службе. В "Табели о рангах" чин коллежского асессора приравнивался к майорскому лишь формально, фактически же он был двумя рангами ниже, а закон и вовсе запрещал гражданским чиновникам именоваться военными чинами. Самозванство оказывается защитной реакцией героя в петербургской действительности, позволяющей ему создать вокруг себя призрачный мир мнимого довольства и благополучия, в котором он надеялся на солидную должность и выгодную женитьбу. Самодовольство, "задирание носа" героя наказано комически: от него нос и сбегал и, продолжая линию самозванства своего хозяина, взлетел на три ранга выше, став статским советником. Еще комичнее выглядит объяснение Ковалева со своим носом в Казанском соборе, когда герой замечает своему беглецу, что тот "должен знать свое место" /1, т.3, с.55/, и тут же уверяет, что надеется получить губернаторское место, хотя и вице-губернаторство для него едва доступно. Расщепление сознания, появление двойника, воплотившего все честолюбивые замыслы и устремления хозяина, оставляет последнего при полном поражении. В повести представлена картина испытываемого человеком подсознательного страха перед распадом собственной личности, его боязни потерять вследствие этого свое социальное лицо — положение, карьеру. Нос майора Ковалева в такой интерпретации становится символом его мужского "я". Уместно вспомнить об одной детали: в газетной экспедиции чиновник предлагает Ковалеву табакерку, на крышке которой был изображен портрет какой-то дамы в шляпке, что окончательно возмутило героя: ведь из-за потери носа не только табак, но и дама как воплощение мечты о выгодной женитьбе, теперь ему недоступны.

Как сын своего времени, увлекавшегося опытами магнетизма и чародейством, Ковалев подозревает вмешательство сверхъестественных сил и колдовство, исходящее от штаб-офицерши Подточиной, стремящейся "подточить" его карьеру за нежелание жениться на ее дочери. Непогрешимая вера в действие inferнальных сил возникает при осознании зыбкости, непрочности действительности, обусловленной ее социальной сущностью. С.Г. Дилакторская, рассматривая соотношение социально-бытовой и народно-бытовой культуры, обнаруживает, что мифологические и фольклорные мотивы /порчи, хлеба, водки, инцело-

го недуга, свотоложований, "профессионального" поведения доктора и ширельника, мистическое число 25 и день недели/ "буквально про-низывают ячейки фантастического сюжета повести, пропитывая их комическими иносказательными смыслами" /2, с. 98-99/. Мифологический подтекст фантастики повести подкрепляется также введением в текст стихи городской молвы, слухов, оформляющих анекдотическую фабулу всего произведения и творящих социальный миф на самом прозаическом материале. Разоблаченный полицией самозванец-нос возвращается на свое место, а Ковалев, наконец, успокаивается и, движимый неистребимым порывом к самозванству, покупает в Гостином дворе орденскую ленточку, не являясь кавалером какой-либо награды. Как видим, герой усвоил из происшедшего то, что он может властвовать над атрибутами лишь в определенном доступном ему кругу, раздвигание которого вверх чревато большими опасностями, чем вниз. В том и заключается высшее самоутверждение Ковалева, вполне довольного самим собой и петербургской жизнью.

Гоголь рассматривает проблему отношения власти в лице полицейско-чиновничьего аппарата к самозванству в двух аспектах: или она не дает ему развернуться /"Нос"/, или же сама начинает активно по-творствовать стремлению к самозванству, что произошло в ситуации "Ревизора". Герой комедии - Хлестаков - выступает вначале само-званцем поневоле. Его, незначительного чиновника последнего клас-са, не сумевшего сделать карьеру в Петербурге, волею случая при-нимают в уездном городе за важного ревизора. Цустота и легкомыслен-ность помогают ему не только усвоить предложенную роль, одолев в воображении за несколько минут всю лестницу чинов - от коллежского регистратора до фельдмаршала, но и возместить моральный ущерб за время безвестного существования в Петербурге. Хлестаков постоянно раздваивается между действительным и желаемым. В первом измерении - он ничтожный "чиновник для письма, эдакая крыса" /1, т. 4, с. 48/, живущий на верхнем этаже доходного дома, имеющий возможность лишь изредка пользоваться столичными благами, и то только благодаря денежной поддержке отца. Во втором же - его прельщает богатая светская жизнь, известная лишь понаслышке, однако вдохновляющая его в знаменитой сцене вранья. Как справедливо замечает Ю. М. Лот-ман, "вранье потому и опьяняет Хлестакова, что в вымышленном ми-ре он может перестать быть самим собой, отделаться от себя, стати другим, поменять первое и третье лицо местами, потому что сам-то

он глубоко убежден в том, что подлинно интересен может быть только "он", а не "я" /5, с.303/. Хлестаков предстает подобно сказочному ложному герою, который лишь на короткий срок появляется на жизненном пиру и пользуется незаконной славой. Таковы два дня хлестаковского самозванства, которые неожиданно предоставили ему возможность самоутвердиться.

Однако если у Хлестакова стремление "отделаться от себя", от своего ничтожного существования проявляется после обильного обеда с губернской мадерой и заканчивается вполне благополучно для него, то для другого тоголевского героя подобная попытка заканчивается трагически.

Аксентий Иванович Поприщин такой же чиновник для письма, "вечный" титулярный советник. Осознание невыносимости своей жизни приходит к нему вместе с любовью к дочери директора департамента. Поначалу повесть вполне напоминает ситуацию из волшебной сказки: директорская дочь для героя — царевна, "неоцененная краса", на которой он хочет жениться. Подчеркивают это сопоставление и устойчивые стилистические обороты, встречающиеся в тексте: "а как глянула: солнце, ей-богу солнце!", "Ваше превосходительство... не прикажите казнить, а если уже хотите казнить, то казните вашего генеральскою ручкою" /1, т.3, с.197/. Поприщин стремится узнать побольше о Софи и о жизни в доме ее отца, и в этом ему помогает волшебный помощник — комнатная собачка Меджи, писюма которой попадает в руки героя как своего рода волшебный дар.

Однако если в сказке герой, обретя этот дар и помощника, начинает активно действовать и добывается успеха, то есть женится на царевне, то в повести этого не происходит. В наблюдаемом нами сходстве сказочной ситуации с мифической отражается борьба человека за выход из мирского времени во время сакральное, благодаря чему события мифа "разныгрываются" в микроуниверсуме сказки. Однако постепенно начинает проявляться и расхождение сказки с мифом, талящееся в "оркестровке" одинаковых тем: если для сказки главное — персонаж, то для мифа на первый план выступает объяснение происхождения и сущности окружающего мира.

Сказочная психология исполнения желаний неприемлема в данной ситуации, когда истина, неожиданно открывшаяся герою, не только разочаровывает, но и потрясает его. Софи оказывается "царевной" совершенно другого типа — коварной, насмешливой, собирающейся замуж за камер-юнкера, то есть за чин, поклонение которому

господствовало в доме директора. Тогда и появляется у Поприщина желание "избавиться" от себя и, подобно Хлестакову, предстать в другом измерении - желаемом, перестать быть "я - ничтожество, неровня", а стать "я - кто-то другой, важный".

Когда начальник отделения, надворный советник, выговаривает Поприщину за увлечение недоступной для него директорской дочерью, в порыве возмущения герой записывает: "Погоди, приятель! Будем и мы полковником, а может быть, если бог даст, то чем-нибудь и побольше" /1, т.3, с.198/. Чин этот здесь назван не случайно: как известно, в "Табели о рангах" чиновник VII класса, надворный советник, формально приравнивался военному званию подполковника, учитывая же преимущества военного чина перед гражданским, Поприщин хочет "вырасти", возвыситься над своим начальником, постигая понемногу "поэтику чина" /Ю.В.Мани/. К тому же он узнает, что на его "бедное богатство" есть претендент - камер-юнкер Теплоу, так высоко над ним стоящий, что о возможном соперничестве не может быть и мысли. Вот тогда обостренное социальное сознание героя окончательно раздваивается, и в стремлении возвыситься над искалеченной чинами Софи, отцом-директором и женихом-камер-юнкером Поприщин объявляет себя королем, то есть начинает мыслить себя вне департамента.

Проследив схему "изменения" представления о себе в потрясенном сознании героя, начиная с титулярного советника через полковника и "чего-нибудь побольше" до короля, нетрудно убедиться, что в данном случае с мифом о самозванце пересекается миф о метаморфозе, а точнее - миф роста, увеличения. Подтверждает это и семантика имени гоголевского героя, обладающая определенной символической значимостью: Аксентий, разговорная форма имени Авксентий от греческого "расти" /6, с.36/. В "схеме изменения" /роста/ Поприщина превращение происходит только одностороннее, герой навсегда усвоил, что он Фердинанд VIII, а предшествующее свое существование в лице титулярного советника объясняет ситуацией, напоминающей сказочную о подмене царского сына, который живет в народе, не догадывается о своем происхождении и вдруг /случайно, по достижении определенного возраста/ узнает правду о себе. У подобного поистине сказочного явления существовали реальные исторические корни, когда со времен Петра I возмечивались люди низкого происхождения по особому усмотрению императоров, совершались головокружительные скачки "из грязи в князи", а стремление "попасть в

случай" было почти узаконено при Екатерине II. Вот почему Поприщина больше устраивает такое сказочное перевоплощение, тем более, что стремление к карьере у него проявляется только на словах.

Отвращение к общденному существованию титулярного советника в реальном мире способствовало вхождению его сознания в мир фантастический, в "магическую реальность" /А.Карпентьер/, воспринимающую героем вполне естественно. "Прием", оказанный ему в Мадриде /на самом деле в сумасшедшем доме/ можно рассматривать как трагедию распространенного мифа об инициации. Убедившись в односторонности роста героя, можно предполагать необратимый характер изменения, ведущий к деградации. Возникает парадокс: сквозь помутненное сознание героя прорывается человеческое начало, которое долгие годы подавлялось чиновно-бюрократической системой Петербурга. Тогда возникает страстное желание вырваться из этого мира с демонической иерархией чинов и умчаться на крылатых конях по бесконечной дороге в мир вечный, в котором угадываются черты родного дома, России и Италии.

Обращение в финале повести к мифологеме путешествия в Италию как воплощению всеобщего устремления обобщает голос героя с авторским, четко различающим мир Петербурга и мир в целом. Став самозванцем из-за всепоглощающей и безответной любви, герой уже не может вернуться к своему прежнему состоянию, а устремление его души вдаль и вверх символизирует прорыв в другой мир, таинственный и идеальный, и - дальше - к смерти. Здесь проявляется исконная связь любви и смерти, встречающаяся во многих мифологиях и восходящая к эротическим элементам аграрных обрядов. Повествование как бы окутывается мифологической атмосферой, в которой животные выступают наравне с людьми, а живущие только на Луне носы выступают как воплощение идеалов их хозяев /ведь обернулся же нос чиновничьего коллежского асессора статским советником/, что позволяло сдвигать в помутненном сознании Поприщина пространственно-временные рамки, учреждать числа и делать свои собственные открытия.

Поэтому следует обратить внимание на даты в дневнике сумасшедшего, семантика которых имеет определенное идейно-художественное значение. День, в который Попришин впервые осознал себя испанским королем, помечен датой "Год 2000 апреля 43 числа" /1, т.3, с.200/. Число же 43 обозначает не только полное количество дней апреля с прибавлением магической цифры 13, как считает

А.А.Слюсарь /8, с.74/. Дата эта представляет, скорее всего, два знака: материальное число 4 и божественное число 3, которые при соединении дают число 7, выражающее собой человека. Однако в данном случае эти числа не могут соединиться, они лишь соседствуют друг с другом, ибо начавшееся расщепление сознания героя не может знаменовать собой человеческую личность. В следующей записи это число удваивается, обозначая геометрическую прогрессию развивающейся болезни; затем герой впадает в безвременье, как в провал /"Числа не помню. Месяца тоже не было. Было черт знает что такое" - 1, т.3, с.210/, чтобы после предпринять попытку начать отсчет времени с начала, т.е. с единицы. Следует запись: "Мадрид. Февруарий тридцатый" - 1, т.3, с.211/, где число 30 символизирует насильственную смерть, представленную картиной тарота - жертвой. Укрепляет представление о безнадежной участи героя еще одно число, данное без сопровождения какого-либо месяца или года - 25, мистическое значение которого в народно-бытовой культуре было общеизвестно. Комбинация 43 как соседствующие, но несоединимые начала человека в инверсионном варианте /34 февраля 349 года/ вновь появляется в последней записи в дневнике, окончательно знаменуя неизбежную гибель героя, которому самозванство стоило жизни.

Как видим, Гоголь обращается к явлению самозванства как болезни русской личности, которая внешне проявлялась в претензии на непринадлежащее звание, а внутренне выражалась "значительной расшатанностью нервной системы, нередко жгучей и разрывающей болью души, отравленной сознанием личного ничтожества и легко впадающей в самую фантастическую реакцию, достигающую пределов мании величия" /3, с.362/.

Обращаясь к мифологизации своего героя-самозванца, писатель исследует его взаимоотношения с петербургской действительностью, выявляет психологические задатки и черты характера, свойственные самозванству, чтобы представить потом три возможные варианта финала: самый благоприятный, когда герой не подвергается разоблачению, а, насладившись неожиданным триумфом, исчезает, в данном случае ему удается хоть на короткое время инсценировать свой миф "я - это не я, а кто-то другой, важный"; в другом варианте герой получает как бы предупреждение за свои непомерно высокие претензии, причем Гоголь облекает про-

исшедшее в фантастику, ушедшую "в быт, в вещи, в поведение людей и в их способ мыслить и говорить" /7, с.126/: появившийся двойник - нос героя - лишает его не только честолюбивых надежд на карьеру и fortuna, но и делает его существование настоящей трагедией, однако ровно через тринадцать дней все возвращается на свои места; и, наконец, самый трагический вариант, когда сознание героя расщепляется /признак городской болезни/, и он, окончательно поверив в свой придуманный статус, навсегда уходит в мифологический мир, что ведет к необратимым явлениям и - к гибели.

Л И Т Е Р А Т У Р А

1. Гоголь Н.В. Полн.собр.соч. - М.: АН СССР, 1938. - Т.3-4.
2. Дилакторская О.Г. Фантастическое в "Петербургских повестях" Н.В.Гоголя. - Владивосток: Изд-во Дальневосточного университета, 1986.
3. Короленко В.Г. Современная самозванщина. Бытовые очерки. - Полн.собр.соч. : В 14 т. - СПб.: Изд-во товарищества А.Ф.Маркс, 1914. - Т.3.
4. Лосев А.Ф. Дилектика мифа // Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. - М.: Политиздат, 1991.
5. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. - М.: Просвещение, 1988.
6. Петровский Н.А. Словарь русских личных имен. - М.:Русский язык, 1980.
7. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. - М.: Худож.лит., 1988.
8. Слюсарь А.А. О жанровых особенностях "Записок сумасшедшего" Н.Гоголя // Вопросы русской литературы. - Львов: Вища школа, 1987. - Вып.1 /49/.

СТРАХ ЯК СПОСІБ ОРГАНІЗАЦІЇ СУСПІЛЬНОГО ЖИТТЯ

/КОМЕДІЯ М.ГОГОЛЯ "РЕВІЗОР"/

У комедії "Ревізор", як і в "петербурзьких повістях", зустрічаємося із знайомим уже персонажем: "Фу ты, канальство!... с каким дьяволом породнились!" – говорить городничий дружині. То що, знову звичний варіант – ми у володінні інфернальних сил. Однак все прозаїчніш і страшніше. Не надприродна сила сія страх. Страх – "нормальна" субстанція, цілком легалізована, навіть нормативована складова реального життя. Навіть більше – його головна, організуюча домінанта.

Дія розгортається в атмосфері страху – густіший чи майже невідчутній, що залежить від конкретної ситуації. Звернемося до тексту і побачимо, як одна за одною проходять сцени, у яких діють герої, проняті страхом. Ось, дія перша, картина перша – Лука Лукич: "Не приведи Бог служить по ученой части! Всего боишься ...", картина друга – Городничий: "Да что я? Страху-то нет, а так, немножко ...", картина третя – Бобчинський: "Он ... Такой наблюдательный: все осмотрел ... и в тарелки к нам заглянул. Меня так и проняло страхом", дія друга, картина восьма – Рейска: "Б о б ч и н с к и й выглядывает в дверь и в испуге прячется", дія третя, картина друга – Добчинський: "Да так, знаете, когда вельможа говорит, чувствуешь страх", тут же – у цій дії – тільки картина шоста, ремарка: "Городничий и прочие трясутся от страха", нижче, у монологі Хлестакова, який перервала пропитована ремарка, чується прямо-таки кресендо: "Меня сам государственныи совет боится", дія та ж, картина дев'ята – Городничий: "До сих пор не могу очнуться от страха", дія четверта, картина п'ята – прочитуємо частину ремарки: "Лука Лукич /от испуга выронил сигару .../", дія п'ята, картина восьма – Почмелестер: "Я так и обомлел". Підсумовує цей калейдоскоп сцен рельєфна картина скам'яніння героїв. Інтерпретуючи П. В. Манн стверджує, що скам'яніння "виражає особливу, виму форму страху".

Здавалось би, підсумки підведені. Хвиля страху застигла, забронзовіла майже на "постови минути". Завіса опускається. Все зрозуміло. Та матеріал виявився складним, психологічно напро-

чуд містким. Тож Гоголь знов і знов повертається до п'єси. І все сильнішого звучання набирає саме феномен страху. В "Стриваєке из письма, писанного автором вскоре после первого представления "Ревизора" к одному литератору" письменник ще раз намагається прояснити сутність заключної сцени: "И в этом снемении ... бездна разнообразия. Испуг каждого из действующих лиц не похож один на другой, как не похожи их характеры и степень боязни и страха, вследствие великости наделанных каждым грехов". У "Предупреждении для тех, которые желали бы сыграть, как следует играть "Ревизора" драматург характеризую персонажі саме через план страху. Городничий - "Переходя от страха к надежде и радости, взгляд его несколько распахнул оттого, и он стал податливее на обман ... Увидевши, что ревизор в его руках, не страшен ... он предается буйной радости ...". Суддя - "Для него всякое событие, даже и то, которое навело страх для других, есть находка". Наглядно училиш - "Играющему это лицо актеру нетрудно, ему остается только выразить один постоянный страх".

Окремо зупиняється Гоголь на характеристині атмосфері страху, на увидаженні тих центрів, які є осередками страху: "Около ревизора кружатся страхи и надежды всех действующих лиц", "У других панический страх при виде того, что глазевшие сановники и передовые люди общества в страхе". Виникає узагальнений образ "испуганного города". Знов повторється вже відоме положення про те, що у сцені скам'яніння "Всякому лицу должна быть назначена поза, соответствующая с его характером, со степенью боязни его и с потрясением, которое должны произвести слова, возвестившие о приезде настоящего ревизора".

Дуже цікаво починає проступати психологічний профіль Хлестакова. Саме страх породжує його: "сила всеобщего страха создала из него замечательное комическое лицо". Зрештою, страх /хоч сам Хлестаков і не знає справжньої причини - "Он даже не поймил, чем напугал всех"/ дає йому "попийше для комической роли".

Письменник не по гарячих слідах намагається додати необхідні мазки з тим, щоб ясніше окреслилася складність і глибина атмосфери страху. Картина тим самим стає ще виразнішою, психологічно глибшою. Але навіть чи ми дізнаємося тут щось нове. Чи речі більшою чи меншою мірою відчуває читач /і глядач/. Однак не ли-

ше початок. З відстані часу Гоголю починають ясніше бачитись інші речі. І він наполегливо пропагує власне відкриття. Спершу в "Разв'язке "Ревизора" митаць устами Петра Петровича генералізує картину страху, надає їй надзвичайно трагічного, навіть апокаліптичного колориту: "... в итоге остается что-то эдакое ... я вам даже объяснить не могу, - что-то чудовишно иррациональное, какое-то страх от беспорядков наших. Самое это появление мандарина, который, точно как-то палач ... это окаменение, которое наводят на всех его слова, возмущавшие о приезде настоящего ревизора, который должен всех их истребить, стереть с лица земли, уничтожить вконец, - все это как-то необъяснимо страшно!". Потім Перший комічний актор поглибить картину. У результаті кожен глядач опиняється не ззовні, а всередині цього міста, бо це "душевний город и сидит он у всякого из нас". Тож ревизор вже загрожує не простакуватому Городничому, а всім без винятку, кожному суцільному на землі: "Что ни говори, но страшен тот ревизор, который идет нас у дверей гроба. Будто не знаете, кто этот ревизор?.. Ревизор этот - наша проснувшаяся совесть ... Перед этим ревизором ничто не укроется ... Вдруг открывается перед тобой, в тебе же, такое страшное, что от ужаса поднимется волос". Дана лінія роздумів продовжена і в "Второй редакції" закінчення "Разв'язки "Ревизора", де Михайло Михайлович ставить останню крапку у сюжеті етичного прозріння: "последняя сцена представляет последнюю сцену жизни, когда совесть заставит взглянуть вдруг на самого себя во все глаза и испугаться самого себя". Тим самим Гоголь закладає традицію поглибленого тлумачення твору, дає відчуття, що у ньому лишається психологія безліч надрізноманітніших граней.

Чи не найбільш значущим є те, що Гоголю вдалося створити модель суспільства, де практично єдиною організуючою силою - і це на найвищих щаблях цивілізації! - є страх.

Повернемося знову до тексту. Уже перша згадка про можливий приїзд ревизора викликає ланцюгову реакцію, русійною силою якої є страх: Городничий знає, що іде каравча рука - головне - не переробити природу людську, а по можливості нейтралізувати страхітливі наслідки. Як нормативне явище сприймають хвилю страху, що передуватиме приїзду ревизора, жителі міста. Тому й діють вони за логікою страху, "відкривачки" у Хлестакові ревизора. Городничий

навіть не пробує щось аналізувати: страх породжує свою логіку псевдологічності. Чому це так? Бо все попереднє життя теж ґрунтувалося на страхові. Власне, страх лежить в основі неписаної системи законів, які регулюють щоденне буття героїв. Страх чітко визначає, кому що можна /у відповідності з посадою/ - "Смотри не по чийо беремь!" /іє Городничий Бобчинському/. Гражданія у житті їде не просто за посадою, а за можливістю відповідно до посади нагаляти страх. За цими характеристиками, власне, й визначається посада. Тому коли Хлестаков стверджує, що державна рада його боїться, оточучі ніяк не можуть визначити чин. Сходяться на генераліссімусі. Нові можливості одержує Городничий, уявивши себе генералом. Він відверто погрожує купцям. Таким чином, єдиною силою, яка центрує суспільство, регулює поведінку, закладає підвалини спеціальної "могалі", є не совість, не честь, не обов'язок, не милосердя чи, зрештою, закон, а страх, первісний, тваринний. Гоголь прегласно показав, що всі ми є жителями вселенського міста, в якому владарює страх. У чому ж проблема, якщо полишити чисто побутовий зртіс? Справа не лише в деформації душі людини, а й у тупику, до якого рухається людство. Нагадаємо знов: страх - це регулятор наїнижчих, тваринних форм життя. І людина, якщо вона знаходиться на цьому наїнижчому щаблі, не може вийти із зони страху: "Страх есть состояние дрожащее, теплещее, падшей твари, которая находится в низинах бытия ..." /Бердяев/. Це не лише принизливо. Страх ґрунтує все, деформує життя - "Страх есть основа греховной жизни" /Бердяев/. А це зупиняє розвиток людства.

Як малює йти еволюція людини? Лосський накреслює такий шлях: спираючись на виділені Вол. Соловйовим п'ять стадій еволюції природи /царство мінералів, царство рослинне, царство тваринне, царство людське і, зрештою, Царство Боже/, філософ, як генеральний чарпан, виділяє "Восхождение в направлении к Царству Божию". До речі, саме тут, у Царстві Божому, стверджує Бердяев, і має остаточно вирішитися проблема страху: "Отсутствие страха есть райское состояние. И наступление Царства Божьего есть окончательная победа над страхом".

Гоголь інтуїтивно відчув, що еволюція людини пішла немовби зворотнім шляхом, і homo sapiens замість того, щоб наближатися до Царства Божого, опускається в тваринне царство. Це й викликає невдоволення і невдоволивий зблк життя: "все это необъяснимо страшно!".

ГОГОЛЬ И СИЛЬВИО ПЕЛЛИКО

Вышеописанная в заглавие статьи параллель стоит несколько особняком в исследованиях гоголевского творчества. С одной стороны, она до сих пор сохраняет свою неопровержимость, а с другой — до сих пор отсутствуют сколько-нибудь убедительные доказательства, позволяющие вообще говорить категорично о ее корректности.

Первым на эту связь указал еще Вяземский в статье "Языков и Гоголь". Больше чем через полвека эта идея нашла развитие в известной работе С. Памбинаго "Трилогия романтизма" /Ч., 1911/, который указал на отдельные переключки мотивов книги Пеллико "Об обязанностях человека" и "Выбранных местах" Гоголя, впрочем, далеко не исчерпав существующие сходства.

Тема — "Сильвио Пеллико в России" — получила всестороннее осмысление в работе итальянской исследовательницы Нины Кауццивиди, которая, кстати, сетует на отсутствие сколько-нибудь выразительного материала, позволяющего установить непосредственное влияние Пеллико на Гоголя. Сложность состоит в том, что даже при явном наличии совпадений и переключек нельзя об их источнике утверждать определенно, поскольку это чаще всего так называемые общие места, а потому могут быть указаны и иные источники. Среди них будут не только Евангелия, сочинения отцов церкви, труды евангелистов предшествующих эпох, но и моралистические сочинения современников Гоголя, на что совершенно справедливо, хотя и без развернутого анализа, указал еще в 1936 г. Досоницкий в статье "Задача изучения жизни и творчества Гоголя". Касаясь анализа

зируемой здесь параллели, В.А.Деоицкий писал: "Можно /и нужно! / указать на известную близость гоголевских "Выбранных мест" и книги Пеллико...но мы ниисколько не приблизились бы к правильному пониманию их места и значения в развитии идеологии Гоголя и в истории русского общества, если бы ограничилиись осмыслением этой связи как формалистически понятого литературного заимствования" /2/. Деоицкий указывает на необходимость связывать осмысление "Выбранных мест" с процессами более широкого масштаба, захватывающего общественное движение.

Имя С.Пеллико стало известным всей Европе после выхода его книги "Мои темницы" /1832/. Эта книга - рассказ-исповедь о пережитом во время десятилетнего заключения за связь с движением карбонариев, исповедь о том духовном переломе, который испытал автор. В 1834 г. появляется книга "Об обязанностях человека", завоевавшая широкого европейского читателя. По замыслу своему - это проповедь нравственных правил, кодекс морального поведения современного человека. Русский переводчик этой книги С.Дирин писал: "В последние годы ни одно лицо, может быть, не обращало на себя большего внимания, ничья сочинения не читались с такой хадностью в Европе" /3/.

На русском языке "Мои темницы" Пеллико появились фрагментами в "Телескопе" в 1833-г. /4/ и в 1835 г. В середине 1830 годов четыре издания произведений Пеллико одно за другим вышли в Одессе, Москве, Петербурге.

Но конечно, произведения Пеллико были известны и ранее во французском переводе, о чем говорит Кауццивили, прослеживая судьбу книги. Она указывает на успех Пеллико среди сос-

ланных в Сибирь декабристов и их родственников. "Мои темницы" читали и во дворце: как о "хорошей книге для несчастных" привычно отзывался о ней Николай I.

Русская критика по-разному оценила книги С.Пеллико. Белинский дважды отрицательно высказался о трудах Пеллико. Сообщая читателям об одесском переводе, Белинский писал в 1836 г.: "Книга его вышла очень кстати к великому посту, потому что по своему характеру она самая великопостная. С.Пеллико есть взрослый ребенок, который с наивным убеждением предлагает самые простые и самые ходячие хитейские правила. Он может быть очень полезен нашим взрослым детям, которых у нас много" /б/.

А в статье "О критике и литературных мнениях "Московского наблюдателя"/1836/ Белинский писал о Пеллико: "...душа сильная могла бы вывести из своего заключения что-нибудь посильнее и поглубже детских рассуждений о том, что $2 \times 2 = 4$ " /б/.

Совершенно иначе оценивал книги Пеллико, в частности "Об обязанностях человека", А.С.Пушкин /7/. Гиллельсон в рецензии на книгу Кауццивили не без основания замечает, что отклик Пушкина, опубликованный в 3-ем номере "Современника", был полемикой не только с Шевыревым, выступившим с рецензией в "Московском наблюдателе", но и с Белинским.

Шевырев, делая обзор новых книг, писал: "Прочтите ее /книгу Пеллико/ с той же верой, с какою она написана, и ступите из темного мира сомнений, расстройства, раздора головы с сердцем в светлый мир порядка и согласия. Задача жизни и счастья вам покажется проста. Вы как-то соберете себя, рас-

сеянного по мелочам страстей, привычек и прихотей — и в вашей душе вы ощутите два чувства, которые, к сожалению, очень редки в эту эпоху: чувство довольства и чувство надежды" /8/. Здесь же Шевырев высказывает мысль, вызвавшую возражение со стороны Пушкина. Шевырев писал: "если бы книга "Обязанности" не вышла волею за книгой "Моя темница", она показалась бы нам общими местами, сухим, произвольно догматическим уроком, который мы прослушали бы без внимания". Пушкин же возражал и считал, что книга Пеллико "Об обязанностях" сама по себе обладает высокими достоинствами и даже сравнивает ее с Евангелием: "...мало было избранных /даже между первоначальными пастырями церкви/, которые бы в своих творениях простотой духа, оладостью красноречия и младенческой простотой сердца подыались к проповеди небесного учителя. Фенелон и Пеллико в высшей степени принадлежат к сим избранным, которых ангел господний приветствовал именем человека благоволения" /9/.

Н.Кауцишавили полагает, что такая высокая оценка Пушкиным произведения Пеллико объясняется близостью судьбы, гонениями, которые испытал сам Пушкин. Гиллельсон справедливо предполагает, что важной причиной такой оценки было то, что произведения Пеллико /"Моя темница"/ были известны декабристам и получили высокую оценку, а также то, что многие места "Об обязанностях человека" воспринимались как обличение николаевской эпохи /10/.

Гоголь, конечно, знал и мнение Шевырева и мнение Пушкина и нет необходимости говорить об авторитетности обоих

мнений для него.

Имя Пеллико Гоголь нигде ни разу не упоминает. Правда, есть основания говорить о присутствии в сознании Гоголя судьбы Пеллико. Приведу два факта. В письме к М.П.Погодину от 17.X.1840 г. Гоголь пишет: "Разве тому, кто просидел в темнице без света солнечного несколько лет, придет на ум, по выходе из нея жмурить глаза, из опасения ослепнуть, а не глядеть на то, что радость и жизнь для него". Здесь мы встречаемся с образом темниц. Второй факт — судьба Чичикова, история возрождения которого включает эпизод с пребыванием в тюрьме. Отсюда должно было начаться его прозрение.

Есть в этой истории и детективный элемент. Н.Кауццивили предполагает возможность встречи Гоголя и Пеллико в 1837 г., возможность, которая не осуществилась. В первых числах июня Гоголь уезжает из Рима в Баден-Баден, а потом поселяется в Турине, где в это время находился Пеллико /сохранились его письма от 30 мая и 6 июня из пьемонтской столицы/ //II/.

Гоголя в книгах Пеллико привлекает прежде всего этический пафос, пафос морального совершенствования человека. Эти проблемы, как известно, особенно интересовали Гоголя в 40-е годы, свидетельством чему служат "Авторская исповедь".

Прибегну к цитате, которая, с одной стороны, подтверждает эту мысль, а с другой — намекает на непроявленную окончательно фигуру С.Пеллико. Характеризуя современный исторический момент, Гоголь пишет в "Авторской исповеди": "Все более или менее осласились называть нынешнее время переходным. Все, более чем когда-либо прежде, ныне чувствуют, что мир в дороге, а не у пристани, не на ночлеге, не на временной станции или отдыхе. Все чего-то ищет, ищет уже не

она, и внутри себя. Вопросы нравственные взяли перевес и над политическими и над учеными, и над всякими другими вопро-
сами. И меч и гром пушек не в осязах занимать мир. Везде обна-
руживается более или менее мысль о внутреннем строении: все
ждет какого-то более стройнейшего порядка. Мысль о строении
как себя, так и других делается обаянием".

Важно отметить факт осознания изменчивости общественно-
го развития, факт "переходности" и смещения центра конфликта
в сферу внутренней жизни, а о нем и осознание перестройки
эстетического мышления, его самой функциональной природы:
"никто не хочет читать другой книги, кроме той, где может
содержаться хоть намек на эти вопросы". Известно ввиду воп-
росы нравственного порядка. Любопытно однако то, что между
приведенными мной разорванным текстом цитатами есть такое
замечание: "Со всеми замечательными, стоящими впереди друг-
их людьми случились какие-нибудь душевные внутренние перево-
роты, с иными даже в такие годы, в какие никогда невозможны
были доселе перемены в человеке и улучшения". Подчеркнем
два момента. Во-первых, здесь в подтексте явно видна судьба
Педдико, рассказ о ней в "Юных темницах", главный мотив кото-
рых — свершившийся нравственный переворот. Причем у Педди-
ко и в предисловии к книге, и в ней самой действительно пов-
торяется, что трудные испытания не ожесточили его и в "такие
годы", в какие, как говорит Гоголь, никогда невозможны были
перемены в человеке и улучшения.

И второе. В высказываниях об общественной перестройке
мнений, приведшей к изменениям и переориентации в эстети-
ческом сознании, не случайно появляется упоминание о Пел-

лько и его судьбе. Гоголя волновала и удивляла и она, и успех книги в России, и высокая оценка Пушкина в качестве сравнения избранного Евангелие. Но в появлении этой фигуры была своя предислория, имевшая закономерный характер и проистекавшая из внутреннего творческого развития писателя.

Готовя второй том "Мертвых душ" и намечая его "идеальный", конструктивный или положительный пафос, Гоголь в "Выбранных местах" представил на обсуждение важнейшие, по его мнению, вопросы, решение которых и должно было последовать во втором томе. Лудожественного решения он не видит, но и молчать не может. Как Гоголь пишет в одном из писем: "Жизнь и поэзия — одно. И не писать для меня совершенно значило то же, что не жить". Он бьется над жанром в поисках необходимой формы. Гиппиус замечает об эстетической переориентации в это время: "Теперь центр внимания перемещается для него с объективной деятельности на личность писателя, причем смысл творчества оказывается в результате в воздействии на читателя не материала самого по себе, а писательской личности через материал". А определяя природу жанра "Выбранных мест", пишет, что "Выбранные места" задуманы в двойном плане — исповеди и проповеди /12/.

То, что в чистом виде было свойственно жанру каждой из книг Пеллико порознь /первая — исповедь, вторая — проповедь/, Гоголь объединяет в одной. Правда, Гиппиус отмечает: ни одно из этих заданий не было доведено до конца. Когда Гоголь услышал отрицательные мнения о своей книге "Выбранные места", обвинении в актерстве и других грехах, он поль-

талом: отыскать причину, которую нашел, по-видимому, не в содержании, а в том, что ему недостает биографии, недостает судьбы. С.Генерев в упомянутой рецензии писал: "Тот может только говорить о правилах жизни, кто вынес их из страданий, кто сохранил в мучениях душу свою. Из уст такого человека правило жизни не есть общее место, но гремящее слово, потому что оно согрето верою жизни, чувством испытанным. Эта книга есть лучший поступок современной эпохи, перед нею нельзя не склониться с почтением".

Причина была в том /так ее понимал и сам Гоголь/, что ему было что проповедовать, но не доставало судьбы, авторитетности, весомости голоса.

Гоголь чувствует насущную необходимость создания легендарной биографии, которую излагает и в "Выбранных местах", и в письмах, а когда этого оказывается недостаточно, пишет "Авторскую исповедь". К этому побуждают и обвинения в актерстве /С.Аксаков/. Проповеди явно не хватало исповедального начала.

Эта идея владела Гоголем. Переводчик Дилян в предсловии ко 2-му переизданию "Об обязанностях" писал: "Критики не хотели обратить внимание на то, что нигде голос христианского смирения не может производить сильнеею действия, как в устах человека с раскаянием признающего свои заблуждения и что в устах такого человека даже самые обыкновенные мысли получают особенный, глубоко трогательный характер". То, что не видели критики, увидел Гоголь. Художественный и нравственный опыт С.Полляко, его неспособность в России оказывать влияние на книгу "Выбранные места".

Гоголь понимал: исповедальность не только обладает нравственной силой воздействия, но и эстетическими качествами. Пушкинские выделенные слова "человек благоволения" — как некий высший идеал проповедника-художника, к типу которого относил Пушкин и Пеллико, конечно, не прошел мимо внимания Гоголя.

В письме к Языкову от 12.II.1844 г. Гоголь писал: "Если тебе сколько-нибудь удастся излить на бумагу состояние души твоей, как она из лона скорби перешла к утешению, то это будет драгоценный подарок миру и человечеству. Состояние души страждущей есть уже святыня, и все, что ни исходит оттуда, драгоценно, и поэзия, возникающая из такого лона, выше всех поэзий". А в "Выбранных местах": "Приспевает время, когда каждая исповеди душевной: остановится сильнее".

Формула очищения-испеления является содержанием жизни истинной. Она нашла подтверждение в судьбе С.Пеллико, что доказало жизнеспособность христианской модели. Как о принципе всеобщем, универсальном и вневременном Л.Н.Толстой писал: "В жизни всякого человека и сильного и слабого, и большого и малого, неизменно есть детская чистота, соблазн и покаяние. Каждому человеку в этой жизни приходится отстать от берега чистоты и коротко ли, долго ли переплыть через реку соблазнов и обратиться на берег спасения истинной жизни. Со всеми это было и будет. Это же самое и было с Гоголем за несколько лет до его смерти".

Исповедальность создавала сюжет. В основу сюжета легендарной биографии Гоголь положил преувеличенно истолкованный мотив "болезнь — исцеление". Романтический характер эстетического сознания Гоголя — писать значит жить — заставляет его оставаться верным избранному пути. И все силы Гоголя ушли на доказательство истинности легенды, даже сама смерть.

Он следует логике однажды избранного "закона творческого поведения /М.Пушвин/ и остается верен ему даже в трагическом финале своей жизни. Уже современники почувствовали необычность писательской судьбы Гоголя и убеждали в необходимости создания гоголевской "биографии внутренней жизни"/и. Аксаков/, предвидя ее огромную роль для судеб всей литературы.

Избранная модель поведения—заблуждение—прозрение—исповедь—проповедь — в качестве сюжета собственной духовной биографии имеет универсальный смысл в христианстве. Эта модель обретает эстетический смысл, сначала у Пеллико, а затем у Гоголя, определяя его эстетические искания 40-х годов.

Таким образом, судьба Пеллико и его книга, истолкование их в России, и создают тот культурный текст, который актуализируется в позднем творчестве Гоголя и его писательской судьбе.

Литература:

1. Н.Каулишвили. Сильвио Пеллико в России.—Тбили, 1933;
2. Н.В.Гоголь. Материалы и исследования.—М., 1936, т.2, с.46;
3. С.Пеллико. Об обязанностях человека.—СПб, 1937.—С.1;
4. Гиллельсон оправедливо полагает, что переводчиком был Шевырев: "перевод подделан";
5. В.Г.Келинский. ПСС.—т.—л., 1953.—т.2.—с.89;
6. Там же, с.175;
7. Одна из тем импровизатора в "Трипетских ночах"—"Десна, выходящая из темницы"—своими истоками связана с клятвой и судьбой С.Пеллико. В. Скуратовский высказал предположение, что имя Сильвио из повести "Выстрел" могло быть вымышлено известным об опальном карбонари; 8. "Московский наблюдатель", 1836, ч. VI.—с. 92; 9. А.С.Пушкин. ПСС.—т. XII.—с. 89—100; 10. Г. Гиллельсон. Из истории итальянско-русских литературных связей // Русская литература.— 1966.—№2.—с. 248; 11. Н.Каулишвили. Указ. соч., с. 117; 12. В. Шевырев. Из Пушкина до Бюкова.—т.—л., 1966.—с. 108.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ЗВУЧАНИЕ ФАНТАСТИЧЕСКОГО МИРА

/опит Гоголя в литературной судьбе мотива/

Среди сюжетов и мотивов, связанных с разными гранями романтической концепции музыки, своеобразное место занимает мотив музыкального звучания или предвестия фантастического мира.

Он не принадлежит к числу ведущих и в отличие от ряда других /трагической судьбы композитора или музыканта, например/ практически не привлекал внимания. Между тем многообразные смысловые оттенки и функции делают мотив заметным явлением в романтизме и обуславливают долгую литературную жизнь за его пределами.

"Другой мир" должен был обрести у романтиков свое звучание уже в силу некоего функционально-эстетического подобия его музыке. Гофман в "Крейцлериане" писал: "Музыка - самое романтическое из всех искусств, пожалуй, можно даже сказать, единственное подлинно романтическое, потому что имеет своим предметом только бесконечное. Лира Орфея отворила врата ада. Музыка открывает человеку неведомое царство, мир, не имеющий ничего общего с внешним, чувственным миром, который его окружает и в котором он оставляет все свои определенные чувства, чтобы предаться несказанному томлению"¹. Романтическая фантастика тоже открывала человеку "неведомое царство" его собственного духа или "духа народа", фантазмагории современной жизни или универсальные основы мироздания, т.е. в любом случае - сферу, имеющую мало общего с "внешним", окружающим его миром и прикосновенную к "бесконечному".

Подобие музыки и фантастики упрочивалось за счет представлений романтиков об особом "языке" музыки, отвечающем высшей гармонией и обращенном не к разуму, а к душе человека. В.-Г.Вагнер писал: "Но я считаю музыку самым чудесным из всех этих изобретений /изящных искусств/, потому что она описывает человеческие чувства сверхчеловеческим языком, ибо она показывает все движения нашей души в неведомом виде, вознося их над нашими головами в золотых облаках эфирных гармоний, ибо она говорит на языке, которого мы не знаем в нашей обиденной жизни, которому утились невесть где и как и кото-

рый кажется языком одних лишь ангелов"². Сквозь восхищенное обожествление музыки, свойственное Вагнеродеду, здесь отчетливо проступает общее для романтиков убеждение в том, что музыкальная гармония благотворно воздействует на дух творца и слушателей и что служит внерациональным путем постижения мироздания.

О целительной власти гармонии, повзвической и музыкальной, из русских художников проникательнее других сказал Б. Баратинский /"Болящий дух врачует песнопенье...", 1835/, а о сопряженности музыки и фантастики — Ф. Достоевский. Он писал Тургеневу 23 декабря 1863 г. по поводу того "реального", которым пронизана его фантастическая повесть "Призраки": "Это "струна звенит в тумане", и хорошо делает, что звенит. "Призраки" похожи на музыку. А кстати: как Вы смотрите на музыку? Как на наслаждение или как на необходимость положительную? По-моему, это тот же язык, но высказывающий то, что сознание еще не одолело /не рассудочность, а все сознание/..."³ Высказанное по поводу повести, генетически связанной с романтизмом, суждение Достоевского как бы закрепляет свойственное его фантастике созвучие с музыкой, но ф о р м у л о й э с т е т и ч е с к о г о с м ы с л а выводит художественный потенциал такого созвучия за пределы только романтизма. Гоголевская цитата прозвучала у Достоевского тоже не случайно, ибо в развитии мотива творчеству писателя принадлежит существенное место.

Для романтиков музыка, будучи чудом и магией /как иначе может родиться это "изумительное явление духа" из просверленного дерева, проволоки струн и паутины "нотных счислений"?⁴, сама способна творить чудеса и быть магической силой. Так возникает мотив в о л ш е б н о й м у з ы к и, вплетающийся и в фольклорную, и в психологическую фантастику.

В новелле-сказке Л. Тина "Бокал" /1811/ есть эпизод, когда то ли алхимик, то ли чародей Альберт, обещая предсказать будущее влюбленному вноше, ставит перед ним золотой бокал изумительной работы и начинает делать над ним пассы: "Спустя немного Фердинанду почудилась музыка, но, казалось, она звучала где-то в стороне, на далекой улице; скоро, однако, звуки приближались, они становились слышнее и слышнее, они отчетливее раздавались в воздухе, и, наконец, у него не осталось никаких

сомнений, что они лились из кубка. Все больше и больше крепились руки, набираясь такой силы, что сердце юноши трепетало, а к глазам подступали слезы". Все это время руки Альберта носились над бокалом, и за их движением вспыхивали разноцветные искры, "светясь и звеня", рассыпались, сновали за пальцами и соединялись в мерцающие нити. "И когда они таким образом были связаны, он снова описал над краем круг, музыка отступила, становясь все тише и тише, а светящаяся сеть дрожала, точно в испуге... Тут стало возникать видение..."⁵.

В этой сцене музыка не столько сопровождает, сколько творит волшебство. Как бы вызванная из бокала волею чародея, она созидаёт волшебную сеть, которая способна вызвать-уловить видение "призрачной женщины" - возлюбленной Фердинанда. А когда сеть готова - музыка стихает. И само тайнодействие, и роль музыки в нем вполне отвечают философско-эстетической концепции "магического реализма" Новалиса, согласно которой магия есть искусство духовно воздействовать на "чувственный мир", силою духа и "волшебного слова" /или мелодии/ творить чудо, ибо эти слово и мелодия являются отзвуками вечной творческой музыки вселенной⁶.

Такое истолкование магии и соприродного ей творчества побудило Новалиса заметить: "Чем более велик маг, тем более произвольны его действия, его заклинания, его средства. Каждый делает чудо по своему собственному подобию". Это замечание позволяет по-иному взглянуть на не раз отмечавшиеся переключки между подробностями "сцен колдовства" в "Бокале" и "Страшной мести" Гоголя⁷.

Из числа подробностей выделим не привлекавшую особого внимания звенящую мелодию, пронизывающую всю сцену в гоголевской повести: "Казалось, с тихим звоном разливался чудный свет по всем углам, и вдруг пропал, и стала тьма... И опять о чудном звоне осветилась вся светлица розовым светом, и опять стоит колдун неподвижно в чудной чаше своей, звуки стали сильнее, гуще, тонкий розовый свет становился ярче, и что-то белое, как будто облако, веяло посреди хаты..."⁸. "Чудный звон", то тихий, то нарастающий, является здесь такой же магической музыкой, как и в "Бокале". Он тоже то ли рожден колдовством, то ли его рождает, а неотделимые от звенящей мелодии переливы волшебного

го света аналогичны чудесной светящейся и звенящей сети у Тика. В обоих случаях волшебная музыка творит чудо — вызывает видения "воздушных красавиц". Но сходство сцен э т и ч е с к и р а с п о д о б л я е т "магов": Альберт хотел помочь молодому другу, а страшный колдун кощунственно и преступно вызывает душу Катерины, чтобы искушать и мучить ее.

С новеллами Л.Тика Гоголь был знаком. Но характер переключек между "Страшной местию" и "Бокалом" /или между "Вечером накануне Ивана Купала" и "Чарами любви" /свидетельствует об аналогах, а не заимствованиях. Новеллы-сказки немецкого романтика могли послужить творческим стимулом или своего рода катализатором для родственной, но вполне самобытной художественной мысли Гоголя.

Мотив волшебной музыки, казалось бы, в полном структурно-смысловом объеме повторился в "таинственной" повести Тургенева "Песнь торжествующей любви" /1881/. Здесь тоже есть герой, окруженный ореолом экзотической тайны и обладающий таинственно-иностранном знанием Востока, — то ли неведомым европейцам, то ли действительно колдовским. Есть и обряд, который совершает Муций под покровом дружеского гостеприимства: он возлагает на Валерию жемчужное ожерелье, обладающее "странной теплотой"; угощает друзей золотисто-зеленым ширазским вином, разливающим по членам "ощущение приятной дремоты"; играет на индийской скрипке с верхом, обтянутым голубоватой змеиной кожей, и смычком, увенчанным заостренным алмазом, от лучистого сияния которого невозможно отвести взор. Есть, наконец, "дивная песня", — страстная и сильная, широко и красиво изгибающаяся, "как та змея, что покрывала своей кожей скрипичный верх", и горевшая такой торжествующей радостью, что Валерия и Фабио "стало жутко на сердце и слезы выступили на глаза"⁹. И, конечно же, есть колдовское действие мелодии, бросающей против воли и желания сонно-сомнамбулическую Валерию в объятия Муция.

Однако повесть не случайно стилизована под средневековую рукопись-легенду. Для ее героев, Валерии и Фабио, мелодия является м а г и ч е с к о й, т.е. непостижимой и злой силой, рожденной чародейством и грозящей разрушить их личности, счастье, жизнь. А в авторской концепции магическое всевластие музыки сопряжено с таинством любви, ее стихийной и вне-

рациональной природой, с бессознательными проявлениями страсти¹⁰. Да и таинственный обряд мушья очевидно двойится между молдавским /"уж не чернокожничек ли он?" – подумалось Валерии"/ и обладающим гипнотическим воздействием. При формальной близости к романтической фольклорной фантастике, мотив волшебной музыки становится в повести "языком", говорящим о сложном соотношении сознания и бессознательного во внутреннем мире личности, что трудно поддается "рационализации" и во многом продолжает быть таинственным.

С такого рода таинственными явлениями связана еще одна вариация волшебной музыки у Тургенева, входящая в ночную оценку "Клары Милич" /1883/. Аратову, пребывающему на пограничье сна и яви, начинают чудиться звуки, связанные с Klarой и как бы обещающие ее появление: сначала шепот, потом бессвязная речь, в которой нельзя разобрать слов, затем пробивается голос, в в чьей принадлежности герой не сомневается, а потом: "Чьи-то пальцы пробежали легкими арпеджиями по клавишам пианино... Потом голос опять заговорил".¹¹

Эти "легкие арпеджии" могут быть рождены духовно-эмоциональным состоянием Аратова, захваченным властью любви умершей девушки. Но, как и аналогичная деталь к тематически близкой "Вере" Вилье де Лиль-Адана /1874/, музыкальная фраза остается у Тургенева двойным "знаком" – феномена духовного /силы чувства и бессознательного психологического "творчества"/ или онтологического /явления Клары из-за черты небытия/.

Эта функциональная разновидность мотива волшебной музыки восходит к знаменитой новелле Гофмана "Дон Жуан" /1812/. Ее герой-рассказчик возвращается ночью в ложу театрального зала при гостинице, на сцене которого вечером звучала опера Мопарта с совершенно покорившей его исполнительницей партии Донны Анны. Герой погружен мыслями в музыку и исполнение, которое было гораздо большим, чем только мастерство и талант. "Бьет два часа ночи! Теплое насыщенное электричеством дуновение коснулось меня – я слышу аромат тонких итальянских духов... Вот в оркестре зазвенели фортепьянные струны. Мне почудился голос Анны..." То, что герою "почудилось", было отзвуком-знаком действительных событий. Новелла завершается разговором гостиничных постояльцев, один из которых говорит, что "ничто

под утро, ровно в два часа, сеньора скончалась".¹²

Очевидные переключки духовно-психологических ситуаций в "Дон Жуане", "Кларе Милич" и "Вере" сопровождаются функционально сходной музыкальной "фразой" /арпеджи, аккорды, звон струн/, являющейся "знаком" необъяснимого и внерационального, но духовно истинного "знания", а также столь же необъяснимого соприкосновения с "другим миром".

Оттенок магического всевластия сохраняется и в другом мотиве, который можно назвать **музыкальной фантастикой** этого мира. Чтобы проследить его развитие, обратимся к гоголевскому "Вику".

Звнящая мелодия здесь как бы замыкает волшебный мир, открывшийся Хоме во время полета, и воплощает всю гамму переживаний, им испытанных: "Видит ли он это, или не видит? Наяву ли это, или снится? Но что там? Ветер или музыка: звенит, звенит и вьется, и подступает, и вонзается в душу какую-то нестерпимую трелью...".¹³

Для Ю.М.Лотмана эта музыка - одна из деталей, проявляющих подвижность, изменчивость фантастического мира у Гоголя, его "способность ко внутренним превращениям", когда "все может перейти во все: месяц отражается в воде /которая вовсе не вода, а трава/ солнцем, ветер не отличить от музыки".¹⁴ Однако мы имеем дело не с деталью, а с мотивом, возникающим в сцене полета.

Полет, вознеся бурсака на высоту и перемещая с большой скоростью /Ю.М.Лотман/, позволил ему впервые в жизни увидеть и "робкое полночное сияние", что "как сквозное покрывало, ложилось легко и дымилось по земле", и "леса, дуга, небо, долины", "как будто спящие с открытыми глазами", - **весь космос**, вполне реальный, но по-ночному таинственный и одухотворенный. Эта часть полетного пейзажа своей поэтичностью, масштабностью и магическим освещением /"обращенный месячный серп"/ может служить образчиком той пронизанной музыкою "всемирной лирики", которую Н.Берковский справедливо считает характерной приметой романтических пейзажей.¹⁵ Вместе с тем поэтический лик ночного мира и точка зрения, с которой он увиден, существенно отличают полет Хомы от других вознесений у Гоголя, но предвещают поэтику полетов героинь "Воскресших богов" Д.Мереж-

ковского и "Мастера и Маргариты" М.Булгакова.¹⁶

Автор "Вия" подчеркивает: "Такая была ночь, когда философ Хома Брут скакал с непонятым всадником на спине". Почему же "непонятым", если уже прежде понял бурсак: "Эге, да это ведьма" ? Потому и непонятен "всадник", потому и "такая ночь", что вызвали они в душе философа не только и не в первую очередь страх, а нечто иное: "Он чувствовал какое-то томительное, неприятное и вместе сладкое чувство, подступавшее к его сердцу". Гоголевский герой еще не способен, подобно Маргарите, пережить пьянящую радость освобождения /"невидима и свободна!"/: он и видим, и подневолен в полете, и плоть от плоти своего "автоматизированного мира" /Ю.М.Лотман/. Но полет, подняв в в и с ь, разрушил привычную систему координат /не только пространственных/, - и глаза обрели способность видеть, а к сердцу подступило томление.

Только тогда распахнулся перед Хомой волшебный мир: "Он опустил голову вниз и видел, что трава, бывшая почти под ногами его, казалось, росла глубоко и далеко и что сверх ее находилась прозрачная, как горный ключ, вода, и трава казалась дном какого-то светлого, прозрачного до самой глубины моря; по крайней мере он видел ясно, как он отражался в нем вместе с сидевшей на спине старухой. Он видел, как вместо месяца светило там какое-то солнце; он слышал, как голубые колокольчики, наклоняя свои головки, звенели. Он видел, как из-за осоки выплывала русалка, мелькала спина и нога, выпуклая, упругая, вся созданная из блеска и трепета. Она оборотилась к нему - и вот ее лицо, с глазами светлыми, сверкающими, острыми, с пенем вторгавшимися в душу, уже было на поверхности и, задрожав сверкающим смехом, удалялось, - и вот она опрокинулась на спину, и облачные перся ее, матовые, как фарфор, не покрытый глазурью, просвечивали пред солнцем по краям своей белой, эластически-нежной округлости. Вода в виде маленьких пузырьков, как бисер, обсыпала их. Она вся дрожит и смеется в воде...".¹⁷

Если в реальном космосе был подвижен Хома, то фантастический сам бесконечно подвижен, ибо все его пространственные приметы утратили устойчивость, стали зыбкими, заструились. Теперь бурсак как б и з а в и с н е п о д в и ж н о над миром, развешенный "глубоко и далеко" вниз, но оставшийся

тут же под ногами, отделенным от философа прозрачной толщей воды, но способным мгновенно приблизиться, как лицо русалки. Если "верхний" космос замер и словно спит с открытыми глазами, то "нижний" переполнен движением и яркой жизнью, пронизанной блеском солнца и воды. В этом мире русалка не бесплотно-призрачна, как в "Майской ночи", а сияет совершенством иного тела; "вся созданная из блеска и трепета", она увлечает, манит, — уже больше сирена, чем русалка. В отличие от "Страшной мести" или "Вечера накануне Ивана Купала", волшебный мир в "Вие" не мрачен и не грозен, напротив, — радостен, светел, прозрачен, весь сверкает и з в у ч и т. Здесь звенят "голубые колокольчики, наклоня свои головки"; с дрожащим блеском воды сливается "сверкающий смех" русалки; "о пенъем вторгаются" в душу ее глаза, "светлые, сверкающие, острые". Так что музика, "нестерпимую трель" пронзившая душу бурсака, рождена фантастическим миром и является его "знаком".

Этим знаком отмечена и метаморфоза ведьмы, переданная через изменения мелодики ее голоса: "Дикие вопли издала она; сначала были они сердиты и угрожащи, потом становились слабее, приятнее, чище, и потом уже тихо едва з в е н е л и, как т о н - к и е с е р е б р я н н ы е к о л о к о л ь ч и к и, и заронялись ему в душу". Гоголь создает парадоксальную ситуацию: не старуха со странно сверкающими глазами /признак inferнальности/, а как бы высвобожденная из-под ее обличья юная красавица с голосом приятным и мелодичным, как серебряные колокольчики, оказывается соприродной прекрасному волшебному миру.

Серебряные колокольчики уже звенели в "Вечере накануне Ивана Купала": "Но вот послышался свист, от которого заохолонуло у Петра внутри, и почувдилось ему, что трава зашумела, цветы начали между собою разговаривать голоском тоненьким, будто серебряные колокольчики; деревья загремели сыпучею бранью.."18 Но здесь разговор-перезвон цветов, чуть окрашивая мрачно-грозный колорит фантастического преобразования мира, не выливается в мелодию.

Мелодия возникает в "Золотом горшке" Гофмана /1814/, когда из "странного шелеста и шуршанья" травы и листьев бузины "вдруг раздался какой-то шепот и лепет и цветы как будто зазвенели, точно хрустальные колокольчики". Этот хрустальный

перезвон, то превращающийся "в тихие, едва слышные слова" "дурманящей речи", то громко, как оркестровая партия, расплавленный "в грациозных аккордах", то, наконец, "оборвавшийся резким диссонансом", — сопровождает всю сцену соприкосновения Ансельма с волшебным миром золотисто-зеленой змейки. Красота и поэзия этого мира роднят его с открывшимся Хоме и вызывают в душе Ансельма противоречивые чувства: когда "два чудных темно-голубых глаза" змейки-Серпентиини взглянули на него "с невыразимым влечением", "неведомые доселе чувства высочайшего блаженства и глубочайшей скорби как бы силились разорвать его грудь".¹⁹ Но волшебный мир Серпентиини прекрасен в силу идеальности, и эмоции Ансельма отражают типично романтическое противоречие между устремленностью к идеалу и недостижимостью его, или же изначальное и вечное противоборство между светом и тьмой в бытии и душе человека.

Гоголевским героем тоже овладевают "неведомые ранее", "странные новые чувства". Но их странность состоит в нерасчленимой этической двузначности: "неприятное и вместе сладкое чувство" подступило к сердцу; музыка "вонзилась" в душу "какою-то нестерпимой трелью"; герой испытал "бесовски сладкое чувство", какое-то "томительно-страшное наслаждение". Подобная противоречивость сближает Хому с героями "страшных" произведений Гофмана /типа "Песочного человека" или "Эликсира сатаны"/, где фантастический мир был воплощением не поэзии и идеала, а хаотической, демонической, "ночной" стороны бытия или злой судьбы.²⁰ Таков, в общем-то, и фантастический мир "Вия". Однако герой открывает красоту и сам поначалу предстает в ней. Бурсак, соприкоснувшись с этим миром /став случайной жертвой ведьмы/, попадает в странную ситуацию избавителя и убийцы одновременно: спасаясь от "демонического наваждения", он высвобождает красоту панночки, но вместе с тем отбирает ее жизнь. Да и сама эта красота двузначна, ибо сквозь совершенную гармонию проступало в ней "что-то страшно пронзительное", уловив которое почувствовал Хома, "что душа его начинала как-то болезненно нить, как будто бы вдруг среди вихря в селье и закружившейся толпы запел кто-нибудь пасно об угнетенном народе".²¹

Это музыкальное сравнение настолько неожиданно, что долгое

время заставляло искать в фантастике повести социальный под-
текст. На самом деле т и п к о н т р а с т а /между "вихрем
веселья" танцующей толпы и "песней об угнетенном народе"/ тот
же, что использовал пушкинский Моцарт, чтобы пояснить смысл
"безделицы", сочиненной ночью, когда "бессонница томила":

Представь себе..кого бы?

Ну, хоть меня - немного помоложе;
Влюбленного - не слишком, а слегка -
С красоткою, иль с другом..хоть с тобою,
Я весел.. Вдруг: виденье гробовое,
Незапный мрак иль что-нибудь такое..

Но если Моцарту понадобился контраст эмоционально-этических
ситуаций, чтобы пояснить музыку, то Гоголь использовал эмоцио-
нально-мелодический контраст, чтобы дать представление о бо-
лезненном отклике души бурсака на "страшную, сверкающую красо-
ту" панночки-ведьмы - inferнальную красоту. Этот отклик как
бы вбирает в себя все то "неприятное", "пронзающее", "бесов-
ское", что, вместе со "сладким" чувством, рождал в Хоме фан-
тастический мир, его красота и его звучание.

Как видим, музыка в "Вие", сохраняя часть своей магической
силы /захватывая душу и вызывая в ней новые эмоции/, становит-
ся лейтмотивным "знаком" и фантастического космоса /его втор-
жения или принадлежности к нему/, и его inferнальности. Функ-
циональная специфика мотива сопрягает гоголевскую повесть с
одним из самых значительных явлений в романтизме.

"Творчески стилизуем" для мотива inferнальной музыки в по-
вести мог послужить роман Ч.Р.Метьюрина "Мельмот Скиталец"
/1820/, русские переводы которого появились в 1831-1833 гг.,
а увлечение которым Гоголя приходится на время от "Кровавого
бандуриста" до "Портрета" включительно, т.е. 1832-34гг.". ²²

У Метьюрина признаком связи заглавного героя с извечным
злом, помимо "неистового смеха" и неестественного блеска глаз,
является музыка. Она сопровождает появление Мельмота и слышна
лишь его будущим жертвам. Так, Стентону в театре "послышались
звуки музыки, тихой, торжественной и пленительно-нажной; они
доносились откуда-то из-под земли и, распространяясь вокруг,
постепенно нарастали, становились сладостней и, казалось, за-
полняли собою все здание". ²³ Однако музыка не зависит от воли

героя: он спрашивает "сдавленным и невнятным голосом" у Иммали-Исидоры, губить которую не собирается, "не случилось ли ей когда-нибудь слышать музыку перед его появлением, не раздавались ли в это время в воздухе какие-то звуки".²⁴ В вопросе звучит тревога, хотя не вполне ясно, вызвана она опасением за жизнь девушки или за то, что сорвется дьявольское "венчание" с нею. Непроясненность эмоций Мельмота и независимость музыки от его воли могли бы свидетельствовать о том, что музыка не является inferнальной, но, напротив, своей пленительной нежностью и гармонией — признаками небесного, божественного — она п р е д у п р е ж д а е т людей о вторжении дьявола во плоти.

Ведь в фольклорно-легендарных представлениях, опосредуемых романтиками, inferнальный мир /ад, пекло, шабаш/ звучит — по контрасту с небесными сферами — подчеркнуто дисгармонично. Таков, скажем, близкий к фольклорному, но иронически сниженный вариант "inferнальной музыки" в "Пропавшей грамоте": "...музыканты тузили себя в щеки кулаками, словно в бубны, и свистали носами, как в валторны".²⁵ В неомифологическом романе Д.Мережковского "Воскресшие боги" дисгармония выражена по-другому — мертвенностью резких и глухих звуков, издаваемых специфичными инструментами: "Тонко и силно пищали волынки из выдолбленных мертвых костей; и барабан, натянутый кожей висельника, ударяемый волчьим хвостом, мерно и глухо гудел, рокотал: "туп, туп, туп".²⁶ Правда, мифология и фольклор знают и чудесную музыку inferнальных существ: чарующее пение сирен, воспринимавшихся в доклассическую эпоху как музы иного /мертвого, подземного/ мира;²⁷ волшебную музыку эльфов, прервать которую человек не в силах, или пленительную музыку, которую рыцарь — в балладе о Галевине — увлекал девушек, чтобы губить их.²⁸ Однако романтики творили свою "новую мифологию", в составе которой небесная гармония inferнальной музыки явилась отражением "реабилитации" /С.Аверинцев/, а точнее, "метаморфозы сатаны" /Марио Праз/, начатой "Потерянным раем" Мильтона.²⁹

Именно у Дж.Мильтона Сатана впервые предстал "мятежным Властелином" — личностью гордой и богоравной, безмерно тоскующей из-за порачения, но не сложенной и сохранившей величие и красоту Архангела. Да и воинство его "блистает богоравной красотой, с людской — несравнимой". Создание "отверженных Духами" своей "блистательной столицы" сравнено в поэме с рождением в ортате

"божественного хора" и сопровождается прекрасной музыкой:

Подобно пару, вскоре из земли
При тихом пенье слитных голосов
И сладостных симфониях восстало
Обширнейшее зданье, с виду — храм..

У Мильтона inferнальная музыка о с т а н е т с я н е б е с -
н о й в силу богоравности обитателей Ада. Те из них, что "кротче
нравом", "поют распевом ангельским, под звуки арф":

Хотя

Пристрастны песни эти, но такой
Гармонией пленительной полны
/Но разве может по-другому хор
Бессмертных делать?/, что даже Ад умолк.. /Песнь 1/

"Потерянный рай", послуживший для романтиков истоком мотивов
инфернальной музыки и красоты, раскрыл, так сказать, концептуаль-
ный генезис их смысла и органической взаимосвязи. Романтизм упро-
чил взаимосвязь мотивов уже тем, что свойственное ему "обожаст-
вление красоты не свободно было от демонического ореола", хотя
для большинства художников подразумевало "тождество красоты и
добра".³⁰ Вместе с тем духовно-этическая корректировка демониче-
ского начала, особенно омутимая на русской почве, сказалась и на
таких его атрибутах, как музыка и красота.

Если неотрывность мелодии фантастического космоса от его кра-
сoty в "Вие" полностью вписывается в традиции "новой мифологии",
то противоречивость эмоционального отклика на них в душе героя
р а з р у ш а е т романтическую утопию тождества красоты и добра.
"Бесовски сладкое чувство", охватившее Хому во время полета, а
также "странное волнение и робость", испытанные при взгляде на
погубленную красавицу, отражают и притягательность inferнальной
красоты, и внеположность ее добру.

Переключки ситуаций "Хома с ведьмой на плечах" и "Медард с
двойником на спине"³¹ вовсе не превращают ведьму в двойника фило-
софа, тем более, что та же гоголевская ситуация переключается с
эпизодом из романа А.Вельтмана "Святославич, вражий питомец",
когда русалка, оседлав священника, гоняет его до изнеможения по
храму.³² Но отенок искушения души inferнальной красотой все-таки
есть в столкновении Хомы с фантастическим космосом.

Другое дело, что в развитии сюжета "страшной мести" ведьмы-
панночки бурсаку inferнальный мир утрачивает красоту. На смену

пронизанному солнцем блеску приходит мрак ночи, а вместо звенящей мелодии нарастают от ночи к ночи зловещие и мертвенные звуки: свист рассекаемого гробом воздуха; "хрипло всхлипывающие", как "клокотанье кипящей смолы", слова заклятий, которые произносит ведьма "мертвыми устами"; "страшный шум от крыл и царапанья ногтей"; наконец, "тяжелые шаги" железного человека Вял. Инфернальный мир постепенно обретает п о д л и н н о е лицо /не забудем это "клокотанье кипящей смолы"!/, и места красоте, музыке, свету и добру здесь нет.

Если "Вий" как бы подтожил романтическое звучание инфернальной музыки, то "Записки сумасшедшего" переосмыслили мотив.

Звенящая мелодия возникает здесь в фантастическом полете Поприщина, в котором безумная деформация географического пространства сочетается с не менее поэтичным, нежели в "Вие", ликом земли: "Вон небо клубится передо мною; звездочка сверкает вдали; лес несется с темными деревьями и месяцем; сизый туман стелется под ногами; струна звенит в тумане; с одной стороны море, с другой Италия; вон и русские избы виднеют". Прав был Достоевский; услышав за этой "струной в тумане" звенящую тоску и боль человека, в безумии прозревшего безумие мира и свою подлинную человеческую природу. А потому страстный порыв мудрого безумца к спасению-избавлению от невыносимых мучений перерастает в скорбь гонимого, которому "нет места" в этом мире: "Спасите меня! возьмите меня! дайте мне тройку быстрых, как вихорь коней! Садись, мой ямщик, звени, мой колокольчик, взвейтесь, кони, и несите меня с этого света!".³³

Полет Поприщина действительно пронизывает "головокружительный порыв за пределы бытия", что позволяет усматривать в нем /полете/ "мифологические аллюзии" — "ассоциации с преодолением границ миров, с вознесением души, освобождающейся от бремени всего земного".³⁴ Такие аллюзии-ассоциации подкрепляются музыкой полета, в которой звук "струны в тумане" сливается с интонациями народного плача-причитания³⁵ и звоном фантастической тройки-мечты, уносящей героя "с этого света".

В "Записках сумасшедшего" музыка и впрямь становится "языком", говорящим то, что "сознание еще не одолело", — воплощением боли личности и ее устремленности за пределы трагической или попойкой действительности к чему-то иному, ей противостоящему. Потенциал гоголевских новаций развивают — в движении литей атуры — вполне

реальные мелодии, подготавливающие полеты-прорывы героинь Д. Мережковского и М. Булгакова.

Кассандра в "Воскресших богах" томится в монотонно-пошлой обыденности, где изо дня в день повторяется одно и то же: пономарь ловит несуществующую рыбу, дядя алхимик пытается добыть золото, тетя уговаривает выйти замуж за лошадиного барышника, а в кабаке "дребезжит заунывная лютня". Трехжды повторенная во 2-й главе четвертой книги романа, эта лютня с назойливыми, заунывно дребезжащими звуками превращается в символ мертвящей повседневности и рожденной ею "тяжелой тоски", что "подкатывалась комом к горлу, душила, сжимала виски, так что хотелось плакать, кричать от скуки, как от боли". Потому-то особенно неудержим порыв Кассандры лететь на шабаш: там "не скучно" и "ничего не стыдно, как во сне, как в раю, - там все позволено".³⁶ Парадоксальное уподобление героиней шабаша раю, казалось бы, разрушается идиальной музыкой: ведь "тонкие" и "сильные" звуки волынки мало чем отличаются от дребезжащей лютни. Однако преображение Ночного Козла в прекрасного бога-юношу Диониса, а дьявольского шабаша - в божественную оргию Вакха изменяет мелодику сцены.

Булгаковская Маргарита томится и тоскует не меньше Кассандры, хотя по другой причине: с исчезновением Мастера ее жизнь утратила смысл, наполнилась нескончаемым страданием и тревогой. Надежда что-либо узнать о любимом и, может быть, помочь ему, заставила женщину принять странное предложение Азazelю. Но вот втерт его крем, и радость наполнила Маргариту, вдруг ощутившую себя "свободной от всего", "с совершенно облегченной душой", готовой принять самое невероятное как естественное: "В это время откуда-то с другой стороны переулка, из открытого окна, вырвался и полетел громовой виртуозный вальс...". Сливаясь с состоянием радостной свободы и ожидания чуда, вальс сопровождает начало полета, уже почти неотличимый от него: "...Она вылетела в окно. И вальс над садом ударил сильнее"; ...- Невидима, невидима, - еще громче крикнула она и между ветвями клена, хлестнувшими ее по лицу, вылетела в переулок. И волею ей понесся совершенно обезумевший вальс" /гл. 20 "Крем Азazelю"/. Об этом "громовом, виртуозном" и "совершенно обезумевшем вальсе" хочется сказать названием стихотворения Б. Пастернака - "Вальс о чертовщине". Недаром же он будет подвачен оркестром под управлением Штрауса /кого же

еще! / на балу у Воланда.

Эмоциональный контраст ситуаций в романах и философско-смысловое различие мифопоэтического начала в них не может затмить функционального сходства мотива. В обоих случаях музыка является "знаком" духовной устремленности героинь к "другому миру" и залогом-обещанием прикосновения к нему.

Литературная традиция настолько прочно закрепила за музыкой функцию предвестия фантастического мира, что мотив почти без изменений вошел в фантастику XX века. В прекрасном романе А.Меррита "Корабль Иштар" /1924/ перемещению героя во времени /эквивалент полета/ предшествует звук, похожий на перезвон нефритовых колокольчиков: "колокольчики звучали все яснее, все ближе, они приближались по бесконечным коридорам времени". В романе современного американского фантаста Д.Кунца "Нехорошее место" телепортация главного носителя зла сопровождается "ладенящим душу свистом, как будто вдалеке кто-то играл на флейте из кости диковинного животного". Может быть, продолжение традиции объясняется тем, что оба романа построены на романизации /у Меррита/ или переосмыслении /у Д.Кунца/ древних мифологем и оба очень "литературны" /ориентированы на множество литературных ассоциаций/. Но, возможно, в этих случаях, как и множестве других, мы имеем дело с "памятью" самой культурной традиции, "оживающей" в новых формах на новом этапе развития искусства.

П Р И М Е Ч А Н И Я

1. Гофман Э.Т.А. Крейцлерiana. Житейские воззрения кота Мурра. Дневники. - Л.: Наука, 1972. - С.41.
2. Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве. - М.: Искусство, 1977. - С.163.
3. Достоевский Ф.М. Полн.собр.соч.: В 30 т. - Л.: Наука, 1985.- Т.28. - Кн.2. - С.61.
4. Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве. - С.162.
5. Немецкая романтическая повесть: В 2 т. - М.:Л.; 1835. - Т.1. - С.216-217.
6. Иванов В.И. О Новалисе // Мировое древо. - 1994. - №3. -С.174.
7. См.: Данилевский Р.Ю. Людвиг Тик и русский романтизм // Эпоха романтизма. - Л.,1975. - С.94-95, примеч. 10, 11.
8. Гоголь Н.В. Собр.соч.: В 6 т. - М.: ГИИЛ, 1959. - Т.1. - С.164-165.

9. Тургенев И.С. Полн.собр.соч. и писем: в 28 т. - М.: Наука, 1967. - Т.13. - С.57-59.
10. См.: Курляндская Г.Б. Структура повести и романа Тургенева 1850-х годов. - Тула, 1977. - С.246-259; Муратов А.Б. Тургенев-новеллист. - Л., 1985. - С.65-89; Зельджейн-Деак К. "Таинственные повести" Тургенева и русская литература XIX века // *Studia Slavica-Budapest*. - 1973. - Т.19. - С.347-364.
11. Тургенев И.С. Полн.собр.соч. и писем. - Т.13. - С.121-122.
12. Гофман Э.Т.А. Крейцериана.. - С.26.
13. Гоголь Н.В. Собр.соч. - Т.2. - С.163-164.
14. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. - М.: Просвещение, 1988. - С.280.
15. См.: Немецкая романтическая повесть. - Т.1. - С.458-459.
16. В отличие от Хомы, Кассандра и Маргарита упиваются даруемой полетом свободой, а потому высота и скорость /точка зрения в "Вие"/ становятся для них и наслаждением, и призмой, сквозь которую представлен мир. У Д.Мережковского читаем: "То подымалась в высоту: черные тучи громоздились под нею, и в них трепетали голубые молнии. Вверху было ясное небо с полным месяцем, громадным, осветительным... и таким близким, что, казалось, можно было рукою прикоснуться к нему... И вот уже мчалась так близко к земле, что сонные травы в болоте шуршали, блуждающие огни освещали им путь, голубые гнилушки мерцали, филин, выпь, козодой жалобно перекликались в дремучем лесу" /Мережковский Д. Воскресшие боги. Леонардо да-Винчи. М.: Худож.лит., 1990. - С.104-105/. Эта сцена дает ощущение простора, объема воздушного пространства, но не космоса. Полет же Маргариты космичен, что во многом достигается "закручиванием" пространства из-за бешеной скорости и "кувырков" метлы: "Маргарита сделала еще один рывок, и тогда все скопище крыш провалилось сквозь землю, а вместо него появилось озеро дрожащих электрических огней, и это озеро внезапно поднялось вертикально, а затем появилось над головой у Маргариты, а под ногами блестела луна..." /Гл.21. "Полет"/.
17. Гоголь Н.В. Собр.соч. - Т.2. - С.163.
18. Там же. - Т.1. - С.50.
19. Гофман Э.Т.А. Золотой горшок. - М., 1991. - С.7-8.
20. См.: Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. - Л., 1976. - С.286-289.
21. Гоголь Н.В. Собр.соч. - Т.2. - С.175.

22. См.: Алексеев М.П. Метьюрин и его "Мельмот Скиталец" // Метьюрин Ч.Р. Мельмот Скиталец. - Л., 1976. - С.652-656; Виноградов В.В. Поэтика русской литературы. - М., 1976. - С.45-46.
23. Метьюрин Ч.Р. Мельмот Скиталец. - С.44.
24. Там же. - С.414.
25. Гоголь Н.В. Собр.соч. - Т.1. - С.95.
26. Мережковский Д. Воскресшие боги. - С.106.
27. Мифы народов мира: В 2т. - М., 1988. - Т.2. - С.438.
28. Мифологический словарь. - М., 1991. - С.634, 139.
29. Не случайно эту поэму называют одним из источников мотива инфернальной музыки у Метьюрина /см.: Алексеев М.П. Метьюрин и его "Мельмот Скиталец". - С.612/. Что касается другого источника, каким исследователи считают готический роман миссис Бирн "Зюльфия", написанный в подражание "Монаху" М.Г.Льюиса, то его можно смело исключить, поскольку Метьюрин прекрасно знал оригинал, упомянутый на первых же страницах романа. А в "Монахе" /что почему-то не отмечено исследователями/ появление дьявола дважды сопровождается снопами света, благоуханием и музыкой. Роман М.Г.Льюиса - наиболее вероятный источник мотива инфернальной музыки в "Мельмоте Скитальце". Однако творческим импульсом для создания "Монаха" послужило пребывание молодого автора в Европе, увлечение "Фаустом" и ранними немецкими романтиками. Так что написанный в 1796 г. и опубликованный в 1808г., оказавший колоссальное влияние на европейскую литературу "Монах" - без нее был бы невозможен.
30. См.: Тертерян И. Романтизм как целостное явление // Вопросы литературы. - 1983. - № 4. - С.171.
31. См.: Левинтон А.Г. Роман Гофмана "Эликсир сатаны" // Гофман Э.Т.А. Эликсир сатаны. - Л., 1984. - С.276.
32. См.: Вацуро В.Э. Из наблюдений над поэтикой "Вия" // Культурное наследие Древней Руси. - М., 1976. - С.310-311.
33. Гоголь Н.В. Собр.соч. - Т.3. - С.193.
34. Маркович В.Э. Петербургские повести Гоголя. - Л., 1989. - С.79-80.
35. См.: Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. - М., 1959. - С.319.
36. Мережковский Д. Воскресшие боги. - С.91-92, 93, 102, 108.

ЧЕХОВ ВО ВЛАДЕНИЯХ ЦАРЯ СТЕПИ - ГОГОЛЯ

Чехов - будущий автор "Степи" трепетно входит в степные владения Гоголя. В его письмах периода работы над повестью звучит мотив забытости степи художниками и настойчивая мысль о необходимости ее оживления. 12 января 1888 г. Чехов пишет Д. В. Григоровичу о работе над "большой вещью" для толстого журнала; "для дебюта взял степь, которую давно уже не описывали". Эту новую вещь он и зывает "степной энциклопедией".¹ Уже 5 февраля 1888 г. Чехов сообщает Григоровичу об окончании работы над "Степью" и делает признание: "Я знаю, Гоголь на том свете на меня рассердится. В нашей литературе он степной царь. Я залез в его владения с добрыми намерениями..."²

При этом Чехов подчеркивает, что тема степи "исключительная и специальная" и предполагает высоту художественного изображения³.

Восторженный отзыв о "Степи" не замедлил последовать от А. Н. Плещеева, в то время редактора беллетристического отдела "Северного вестника", где и была напечатана повесть: "Это такая прелесть, такая бездна поэзии... Что за бесподобные описания природы, что за рельефные симпатичные фигуры... Пускай нет в ней того внешнего содержания в смысле фабулы, которое так дорого толпе, но внутреннего содержания зато неисчерпаемый родник. Поэты, художники с поэтической чуткостью должны просто с ума сойти"⁴.

Один из первых читателей "Степи", очевидно развеял сомнения автора в том, что вместо поэтической картины степи, он создал "сухой, подробный перечень впечатлений, что-то вроде конспекта"⁵. Чехов твердой поступью вошел во владения Царя Степи - Гоголя.

Касаясь гоголевской традиции в чеховской повести, небезынтересно привести высказывание Андрея Белого о гоголевской поэтике: "...над всей массой текста поднимается глухонапевный шум; и так называю его: ритмы его полувняты, они г л у х о волнуют, томя музкой; Гоголь преодолевает грань прозы, которая в "Вечерах" и в "Тараса Бульба" - распевочный лад; страницами проза Гоголя - тонко организованная поэзия".⁶ Можно утверждать, что страницам чеховская "Степь" тонко организованная поэзия. И в этом Чехов наследует поэтику Гоголя, поэтичность, музыкальность, скульптурность гоголевского пейзажа.

Обратимся к чеховскому видению поэтики "Степи": "Я изображаю равнину, лиловую даль, овцеводов, жидов, полов, ночные грозы, постоянные дворы, обозы, степных птиц и проч. Каждая отдельная глава составляет

особый рассказ, и все главы связаны, как пять фигур в кадрили, близким родством. Я стараюсь, чтобы у них был общий запах и общий тон... через все главы проходит одно лицо... Все страницы выходят у меня компактными, как бы спрессованными; впечатления теснятся, громоздятся, выдавливают друг друга..."⁷.

Авторская интерпретация повести – один из возможных аспектов ее анализа. В "Степи" присутствует не только вещный мир с овцами, постоянными дворами, обозами и пр., а и поэтический и й мир равнин, лиловых далей, степных птиц. И этот многоликий и красочный мир объединен по законам музыкальной формы – пятью фигурами кадрили, слитыми в единое целое мотивом красоты и свежести детской души, звуками, запахами степной фауны. Можно говорить, что архитектоника повести соответствует построению музыкального произведения. Отмечая лаконизм повествования, Чехов этим подчеркивает его структурность – фрагменты повести как на полотнах и скульптурных композициях модернистов спрессованы, теснятся, громоздятся. Чехов реализует эстетический тезис Гоголя о "трех чудных сестрах" – Скульптуре, Живописи, Музыке.

Живописность, пластичность, музыкальность "Степи" отталкивается от поэтического слова Гоголя и, в свою очередь, преломляется в неповторимости чеховской поэтики.

Чеховская метафора степи по своей стилистике, поэтической образности и лирической интонации отлична от гоголевской. Для Чехова не характерны такие выразительные средства гоголевской прозы, как гиперболы, пространная фраза, повышенная эмоциональность предложения, ассонансы и аллитерация, анафора и эпифора. И тем не менее влияние Гоголя очевидно.

О традициях Гоголя в чеховской прозе писал В. Шкловский в монографии "Энергия заблуждения. Книга о сюжете". Его наблюдения, как всегда, оригинальны, неожиданны и, безусловно, интересны. Он проводит параллели между "Мертвыми душами" и "Степью" и, в частности, находит, что описание экипажа, на котором путешествует Егорушка по степным просторам, "точная копия брички Чичикова". Главная тема в этом сопоставительном анализе посвящена поиску истины в литературе, которая остается открытой в "Мертвых душах" и в "Степи". По мысли Шкловского, кони в финале гоголевской поэмы не могут поднять "мертвые души", потому что души должны поверить в полет, сбросить с себя мертвое тело – и только тогда возможно их воскресение. Шкловский заключает: "Я только чувствую, вы вспоминаете о Чехове, который назвал Гоголя королем степи. Знакомые кони, преодоленная цитата, по-

пытка воскресения всего человечества осуществляется тем, что мальчик видит степь, великую степь, описанную Чеховым заново — вслед за Гоголем" ⁸.

Чехов наследует гоголевские эстетические принципы в воссоздании прозы, одухотворенной поэтической образностью и философской мыслью.

Исследуя гоголевскую поэтику, Андрей Белый обращается к проблеме влияния Гоголя на всю русскую литературу в плане наследования и в плане преодоления. Пятая глава его книги "Мастерство Гоголя" озаглавлена "Гоголь в XIX и в XX веке", которая содержит следующие разделы: "Гоголь и натуральная школа", "Гоголь и Достоевский", "Гоголь и Сологуб", "Гоголь и Блок", "Гоголь и Белый", "Гоголь и Маяковский", "Гоголь и Мейерхольд". Имеет право на литературоведческую жизнь и тема "Гоголь и Чехов". "Гоголь дважды прошелся ветром по нашей литературе: в середине прошлого века, в начале нынешнего... Еще нельзя говорить, что Гоголь отшумел в нас", — пророчески утверждал Белый. ⁹

"Гоголь отшумел" не только в творчестве Чехова-Чехонте. Традиции гоголевского поэтического слова, его онтологическое, философское наполнение нашли продолжение в "Степи", завершающей ранний период творчества писателя. В структуре этой чеховской повести гармонично сопряжены эпическое и лирическое начало. И в этом она близка поэтике "Мертвых душ" Гоголя. Напомню слова А.Белого, которые стали литературоведческой аксиомой: "Мертвые души" — целая эпопея, раздвигающая границы эпоса... И до Гоголя нет эпических поэм в прозе..." ¹⁰. Рассматривая жанровую специфику "Степи" как "эпическую поэму в прозе", можно сопоставить лирические отступления в "Мертвых душах" /финал V главы — "Как несметное множество...", начало VI главы — "Прежде, давно, в лета моей юности...", знаменитое — "И какой же русский... Не так ли и ты, Русь..."/ и лирические вставки в чеховской повести /"В июньские вечера и ночи уже не кричат перешела и коростели..." гимн степной красоте; "Да и вся местность не походила на вчерашнюю — о степных просторах и ее сказочных героях; "Вдруг рванул ветер..." — мотив о нестабильности сушего/. Как и у Гоголя, чеховские лирические вставки несут структурообразующие функции, соединяя эпические и лирические элементы в одно целое, они как бы цементируют текст, их содержательная сторона исполнена не только поэзии, а и философской мыслью.

По мажорности настроения, элегической интонации, философским обобщениям чеховской "Степи" близка "увертюра" к VI главе: с ее лич-

постным началом — "Прежде, давно, в лета моей юности...", описанием древенских картин, различных интерьеров барского дома, "старого", "зрелого и заглохлого", "выполне живописного в своем картинном опустении" сада. Анализируя "вечный мир", пейзажи этих лирических отступлений, В.Н.Топоров приходит к заключению: "Поражает дальновидность Гоголя, его "космизированный" взгляд, позволяющий ему увидеть "все что ни есть" в мире — и общий план и его реальное наполнение от стран до людей, их населяющих... Нередко в этой мгновенной "де-номенологизации" состава мира, до того невиданного в его полноте и деталях, всего "что ни есть" присутствует некая беспощадная разоблачительность..."¹¹. В какой-то степени эта философская сентенция о поэтике гоголевских лирических отступлений относится и к поэтическому миру чеховской "Степи". Об этом, в сущности, писал Чехов в одном из своих писем, посвященных разбору рецензий на его степную повесть: "Холодно чертовски, а ведь бедные птицы уже летят в Россию! Их гонят тоска по родине и любовь к отечеству; если бы поэты знали, сколько миллионов птиц делаются жертвами тоски и любви к родным местам, сколько их мерзнет на пути, сколько мук претерпевают они в марте и в начале апреля, прибив на родину, то давно бы воспели их... Войдите Вы в положение коростеля, который всю дорогу не летит, а идет пешком, или дикого гуся, отдавшего себя живьем в руки человека, чтобы только не замерзнуть... Тяжко жить на этом свете!"¹² Это "стихотворение в прозе", вдруг возникшее в эпистолярном жанре, И.Н.Сухих справедливо назвал "формулой" "Степи"¹³.

Выше приведенные чеховские раздумья уместно сопоставить с финалом "Сорочинской ярмарки" Гоголя: "Не так ли и радость, прекрасная и непостоянная гостя, улетает от нас, и напрасно одинокий звук думает выразить веселье? В собственном эхе слышит уже он грусть и пустыню и дико внемлет ему. Не так ли резвые други бурной и вольной юности, поодиночке, один за другим, теряются по свету и оставляют наконец одного, старинного брата их? Скучно оставленному! И тяжело и грустно становится сердцу, и нечем помочь ему". И у Гоголя, и у Чехова присутствуют чувство грусти, ощущение одиночества, размышления о смысле бытия. Эти глубоко поэтические и лирические отрывки написаны в форме "стихотворения в прозе" и исполнены великой духовностью.

Подобные "стихотворения в прозе", лирические вставки, поэтические фрагменты или аккорды являются одной из структурных примет в повествовательной ткани гоголевских и чеховских произведений. Вспомним гоголевские поэтические фрагменты в "Майской ночи или

утопленница": "И через несколько минут все уже уснуло на селе; один только месяц так же блистательно и чудно плыл в необъятных пустынях роскошного украинского неба"

Поэтическое начало в прозе Гоголя сильно в описании природы, воссоздании фольклорной образности, символических картинах добра и зла. У Чехова оно присутствует в таких лирических и философских вещах, как "Свирель", "Дом с мезонином", "Черный монах", "Огни", "Студент", "Архиерей", а также в рассказах "Счастье", "Святом ночью" "Тоска", "Почта", "Гусев", "Мечты" и многих других. Поэтические фрагменты не обособлены от общей структуры произведения, они могут выполнять определенную функцию в сюжетно-композиционном построении, являться связующим звеном в объединении пространственно-временных пластов, выражать авторскую позицию, выступать в качестве подтекста.

Это явление можно определить как "поэтическая проза", которая отмечена поэтической образностью, метафоричностью, синтезом поэзии и философии, высокой духовностью, лиричностью и, как правило, ритмичностью, музыкальностью. У истоков этого явления стоит Гоголь.

В этой связи можно говорить о гоголевской традиции в чеховской прозе, что ни в коей мере не исключает творческого преодоления Чеховым пушкинской традиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем. В 30 т. М., 1975. Письма. Т. II. С. 175, 173.
2. Там же. С. 190.
3. Там же. С. 173.
4. Там же. С. 452.
5. Там же. С. 173.
6. Белый Андрей. Мастерство Гоголя. М.-Л., 1934. С. 222.
7. Чехов А.П. Указ. соч. С. 173.
8. Шкловский В. Энергия заблуждения. Книга о сюжете. М., 1981. С. 335.
9. Белый Андрей. Указ. соч. С. 38.
10. Там же. С. 6.
11. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное, М., 1995. С. 52.
12. Чехов А.П. Указ. соч. Письма. Т. II. С. 211.
13. Сухих И. "С высшей точки зрения". Вопросы литературы. 1985. № 11. С. 163.

РЕЦЕПЦИЯ ГОГОЛЕВСКОГО НАЧАЛА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
60-70-х годов XIX века И РОМАН-ХРОНИКА Н.С.ЛЕСКОВА
"СОБОРЯНЕ"

Вопрос о гоголевском начале в творчестве Н.С.Лескова ставился неоднократно, но решался всегда в плане традиций. А, вместе с тем, с самого начала обращение Лескова к фигуре Гоголя свидетельствовало о том, что "великого еретика" /Д.Аннинский/ 80-х годов интересовало не столько сам Гоголь, сколько прежде всего миф о Гоголе, гоголевская легенда в позднейшей русской литературе. Отсюда апокрифичность лесковской рецепции гоголевского творчества /"Лиутимец", "Кто выгнал на улицу Гоголя?"/. Но, пожалуй, наиболее насыщенный "мифологизированным" Гоголем в лесковском творчестве - это его роман-хроника "Соборяне".

Ориентацию "Соборян" на гоголевском творчестве в плане мифологической топографии "сборного города" /Ю.Манин/ отмечал еще А.И.Белецкий. Город Лескова в русской культуре осознается как "всеобщая модель русской вселенной" /Д.Аннинский/ провинциального значения. Однако, разбрасывая в тексте своего романа моменты "узнавания" Гоголя, Лесков включает подобную аллюзивность в общую структуру эпической хроники XIX века, задачей которой была универсальная мифологизация русской жизни и всей предшествовавшей русской литературы. Реминисценции и повторы из Гоголя в "Соборянах", равно как и, "хлестаковские" черты в характере Ахиллы Деснипына /И.Столярова/ не самостоятельны, а подразумевают определенную пародийную стилизацию образов и мотивов, которые к 70-м годам прошлого века уже вычленились из творческого наследия автора "Мертвых душ" и подвергались мифологизации. Ко времени Лескова реальный Гоголь был уже заменен легендарным. Роман-хроника "Соборяне" как уникальный в русской литературе свод культурологических мифов XIX века включал в себя и Гоголя.

Прежде всего это касается гоголевского мотива ничтожества, мелочности человеческих устремлений и притязаний, пустяков, выросших до гигантских размеров. В "Соборянах" сущность происходящих событий на внешнем уровне сводится к микроскопическим амбициям, от которых не свободен ни один персонаж хроники. Начинается роман "делом о трости", а завершается сценой брожения умов по поводу поимки мянмого черта. Центральное событие романа - поочередная кража скелета - заставляет подозревать автора в намеренном издевательстве над читателем. Мир хроники строится по принципу гоголевского абсурда: прогресс

ведет к мракобесию, сводит бытие к быту, лишенному осмысленного лица. Мелочность жизни осмысливается как гоголевский миф.

Во-вторых, лесковская хроника представляет собой некий переходный этап в рецепции гоголевских персонажей русской культурой на грани XX века. Хлестаковщина, чичиковщина как вселенское явление /Н. Бердяев/ стилизуется Лесковым по отношению к эпохе 60-70-х годов, но лишается гениальной вдохновенности гоголевского героя /образ Преподенского/. Одновременно по-гоголевски переосмысливается и категория "старосветскости" семейных отношений. Апокрифическая мысль о новой семье, возникающая в головах деятелей 60-х годов, накладывается в романе Лескова на гоголевскую модель "старосветскости". Писатель, подобно Гоголю, и скорбит, и умиляется, и предсказывает гибель всех моделей перед лицом вселенского человеческого отчуждения. Эта, уже чеховская, тема также преломляется сквозь призму гоголевского мифа.

Наконец, у Лескова гоголевский анекдот-сказка о победившем черта Вакуле перелицовывается в трагическую историю об Ахилле, обладавшем непомерной жизненной силой, лишенной высшего смысла. Тема "Гоголь и черт" имеет давнюю традицию, продолженную в начале XX века, и лесковский апокриф ориентируется на легендарное восприятие не только гоголевских произведений, но и мифа о смерти самого Гоголя.

Апокалипсис, который переживает о. Савелий Туберозов, его путь от православия к расколу, — во многом отражает духовную драму позднего Гоголя, но в снятом виде. Кризис христианства как культурологический феномен всего XIX века в ожидании и предвидении катаклизмов века следующего был только предугадан Гоголем. Гоголь стоит у истоков всей русской профетической литературы. Сцены вселенских потрясений, характерные, например, для "Страшной мести" и "Вия", тема антихриста в повести "Портрет" переосмысливаются Лесковым в сцене грозы у источника вод, где сопрягаются мифологические мотивы и момент озарения современного сознания, наделенного этакой верой.

Намеки на Гоголя у Лескова не случайны, они стилизуют литературные ситуации, ставшие к 70-м годам хрестоматийными, то есть включают гоголевский метатекст в качестве составного компонента хроники Лескова. Перенасыщенность романа рецептивными аллюзиями из Гоголя оправдывает и жанр, избранный писателем, — хроника. По замыслу, она должна была включать в себя всю русскую действительность, преломленную сквозь призму культуры. А гоголевский миф — неотъемлемая часть этой культуры. Именно поэтому он и подвергается перелицовке.

К ВОПРОСУ О ГОГОЛЕВСКОЙ ТРАДИЦИИ В РУССКОМ СИМВОЛИЗМЕ

Характерной чертой русского символизма было осознание обоснования нового направления предшествующей литературной традицией. Немаловажное место в обосновании символистской метафизической концепции бытия и истории занимает творчество Н.В.Гоголя. Совершенно естественно поэтому, что творчество Гоголя и писателей-символистов обнаруживает немало типологических сходжений не только на уровне сюжетов и образов, но и на уровне художественного метода. Обращает на себя внимание своеобразная "космология культуры" Мережковского, истоки которой коренятся не только в философских учениях Ницше и Соловьева, но и в культурологических интуициях Гоголя, гоголевская традиция прослеживается у Белого, в меньшей степени у Ремизова и Соловьева. В творчестве Гоголя наблюдается существование различных культурных "миров", находящихся в различных пространственно-временных континуумах и имеющих каждый свой организующий центр, свой региональный символ: Украина - Русь с "блуждающим" сакральным центром городом /Диканька, Миргород, Киев/ и Петербург - мнимый центр, город кахушдися, нерусский. На ментальном уровне творчество Гоголя отразило присущую русской культуре бинарность /Ю.Лотман/, одним из условий функционирования которой было необходимое наличие двух культурных центров /Киев и Новгород, Киев и Москва, Москва и Петербург/. Бинарная оппозиция - один из основных принципов организации текстового пространства литературы рубежа XIX-XXвв. в целом и символизма в частности.

Следствием маргинальности культурного мышления Гоголя было обращение к петербургской теме, выявившее резкий диссонанс между "эллинистической" целостностью славянской Авзонии /Н.Надеждин/ и по существу "ренессансной" уравновешенностью полярных начал, отношений между идеальным и жизненнореальными планами бытия /В.Кожинов/. То же можно сказать и о русском символизме. В раннем творчестве Гоголя действует "родовой человек", "человек космический", существующий в гармонии с природой, ирреальным, сверхестественным силам противопоставляющий свое бесстрашие, разум, хитрость. Здесь граница реального и ирреального миров лежит вне человека. В противополо-

жность "человеку космическому", "маленький человек" Петербургских повестей" — существо, живущее на грани сна и яви, ирреального и реального, лишённое корней в национальном бытии. Хаос теперь лежит внутри человека, а не вне его. Сама граница между мирами исчезает, все становится кажимостью, сном, влекущим героя к неумолимой и страшной развязке. Жизнь представляется как сновидения героя, в которых /по Флоренскому/ "течет обратное время", т.е. конечное звено в цепи событий является не следствием, а причиной предидущих, вернее, и тем и другим. Гоголевское повествование можно рассматривать таким образом как своеобразную перекодировку, перевод на язык литературы символистического языка средневековой культуры, в частности, живописи /"обратная перспектива" по Флоренскому/. Для Гоголя "обратная перспектива" означает тяготение к символистическому способу изображения действительности.

Мир Диканьки конфликтен, не целостен. Мир Петербурга катастрофичен и даже эсхатологичен. В "Петербургских повестях" реализуется христианское представление о природе времени, тогда как в ранних повестях — языческое /мотив блуждания героев по кругу и различные варианты мифологии круга/. Если ранний Гоголь ориентирован на народные предания, верования, в конечном счете на воссоздание и интерпретацию славянской мифологии /шире — ее индоевропейской основы/, то в "Петербургских повестях" отчетливо видна ориентация на апокрифическую и китайскую традицию.

Катастрофизм человеческого бытия не обязательно предвещал у Гоголя Апокалипсис. Он, по существу, колеблется между средневековым апокалиптическим и ренессансным видением Конца как индивидуальной человеческой судьбы, так и судьбы мира. В реальной художественной практике это проявляется в колебании повествования между диаметрально противоположными /реальным и ирреальным/ объяснением о ситуации в гоголевских финалах.

Миф, таким образом, призван вернуть первоначальную целостность распадающемуся миру, воскресить "человека космического", а гоголевское двоемирие переводится в плоскость метафизическую.

СЖЕТНАЯ СИТУАЦИЯ ВСТРЕЧИ С ПРЕКРАСНОЙ НЕЗНАКОМКОЙ В

"НЕВСКОМ ПРОСПЕКТЕ" ГОГОЛЯ И "ДНЕВНИКЕ САТАНЫ" Л.АНДРЕЕВА

В творчестве Н.В.Гоголя берут начало многие сюжетные ситуации, оказавшиеся чрезвычайно продуктивными для всего последующего развития русской литературы. Среди них — встреча с прекрасной незнакомкой, кардинально меняющая судьбу героя. В жизни Хомы Брута такую роль сыграла прекрасная панночка, оказавшаяся ведьмой /"Вий"/, а в судьбе Пискарёва красавица-брюнетка, оказавшаяся проституткой /"Невский проспект"/. На соприродность образов этих красавиц указал Д.М.Лотман. Он же отметил, что красота обеих героинь не противостоит дисгармоничной действительности, а принадлежит ей. Поскольку образ мира в "Петербургских повестях" Гоголя не только воссоздает дисгармонию социума, но и обнажает ее мистико-онтологические первоосновы, прекрасная брюнетка /как и панночка/ "частью принадлежит этому миру пошлости и ничтожества, частью — миру космического зла"¹.

По Гоголю, "демон искрошил весь мир на множество разных кусков, и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе"². Вследствие этого красота была разлучена с добром и соединена со злом. Потрясенный гоголевский герой "прозревает" зловеще-хаотичную суть не только возлюбленной, но и всего мироождения. Из двух возможных в художественном мире "Петербургских повестей" реакций /бунта или самоубийства/ Пискарёв выбирает последнее.

Следующий этап в осмыслении рассматриваемой сюжетной ситуации связан с романом второй половины XIX века и прежде всего — Достоевского. В "Идиоте" князь Мышкин /Князь Христос/ предпринимает отчаянную попытку спасти красоту от хаоса и зла, чтобы красотой спасти весь мир. Однако хаос и зло так глубоко проникли в душу инферальной красавицы Настасьи Филипповны, что оказались сильнее любви и добра, исходящих от Князя Христа. Ему не только не удается спасти красоту и гармонизировать мир, но, напротив, он сам, пережил нравственно-психологическое потрясение, оказывается во власти хаоса безумия.

Над проблемой сопряжения идеала Мадонны и идеала содомского в душе человеческой мучительно размышляет Иван Карамазов /"Братья Карамазовы"/. Однако и его разум не смог одолеть этого "проклятого вопроса", и еще один герой Достоевского, бывший над заглавной природой человека, оказался низвергнутым в хаос безумия.

На рубеже XIX и XX веков проблема гармонизации действительности, в которой Красота, Добро и Истина, трагически разъединены, получила осмысления в философии и творчестве В. Соловьева, а затем под его влиянием в художественном мире символистов /А. Блока, А. Белого и др./. В этой связи трансформировалась и рассматриваемая сюжетная ситуация. Образ прекрасной незнакомки мифологизировался и стал мыслиться как историсофский символ Души мира, гармонически сопрягающий Красоту, Добро и Истину.

Лирические герои символистов жили ожиданием встречи с Прекрасной Дамой, которая, как им казалось, сможет поднять "тварный" мир до высокой духовности и тем самым спасти и возродить человечество. Однако А. Блок вскоре обнаружил, что человечество пока не готово к такой встрече и преобразению. Приход прекрасной Незнакомки в его одноименной лирической драме ничего не меняет в жизни героя и тем более в мире. В цикле "снежная маска" происходит "падение" Прекрасной Дамы, которую вместе с героем захватывает стихия земной страсти. Так божественная красавица вновь оказывается блудницей.

В романе-мифе А. Белого "Петербург" Прекрасная Дамы /Софья Лихуткина/ оказалась пустой и далеко небезопасной куклой. В роли марионетки в руках Липпанченко она участвует в провоцировании отцеубийства. Поскольку же образ Аблеухова - старшего символизирован "современный миропорядок, сардинница должна была "взорвать" и весь мир. Такого взрыва не произошло, зато были "взорваны" влюбленные в Софью Сергей Лихутин и Николай Аблеухов. Первый безуспешно попытался закончить жизнь самоубийством и чуть было не сошел с ума. Второй, пережив глубокий нравственно-психологический кризис, "возродился" как последователь философа Сковороды.

Образ Марии в романе-мифе Л. Андреева "Дневник Сатаны" замыкает и вводит рассматриваемый типологический ряд. Суггестивно включая в себя все охарактеризованные вариации типа и связанной с ним сюжетной ситуации, роман-миф предлагает их оригинальную интерпретацию. Образ Марии гротесково сопрягает "неземную красоту" дьяка Мадонны с "мертвой душой" /"у нее нет того, что зовется душой, совсем нет"³/. Ее возраст неизвестен: "она не меняется, отчего не допустить, что ей не двадцать, а две тысячи лет" /С. 400/. За это время встреча сней, видимо, не раз приводила к гибели "чистых душ", влюбленных в нее юношей, которые не могли вынести "крушения своего идеала" /С. 399/. Об одном из них /Джованни/

рассказывает Магнус: "плоша действительно покончил с собой, когда увидел сущность моей Марии"/с.399/.

В основе сюжетного развития "Дневника Сатаны" - еще одна роковая встреча с Марией. Андреевский герой - вочеловечившийся Сатана, пришедший на землю "лгать и играть"/с.274/, - под влиянием случайной встречи с Марией-Мадонной и любви к ней оказывается настолько втянутым в "спектакль" под названием "Жизнь Человека", что вынужден всерьез размышлять о природе человека, смысле и цели его жизни. По мере погружения в "глубину дряннейшей человечности" /с.286/, Сатана переживает духовную эволюцию, превращаясь сначала в захваченного страстью Демона, затем в Человека - поэта и художника, открывающего красоту мира и ценность любви, наконец, в лучшего из людей - в Христа.

Мария же, оказавшаяся "продажной, развратной и совершенно бесстыдной тварью"/с.398/, в руках Магнуса становится орудием провокации. Играя роль непорочной девы, а затем невесты героя, она помогает любовнику завладеть миллиардами Сатаны-Вандергуда и стать властелином мира, мечтающим сокрушить /"взорвать"/ существующий миропорядок ценой жизни половины человечества. Открывшийся обман потрясает /"взрывает"/ героя: он теряет веру в возможность одоления бесовского начала в жизни современного человека. В то же время герой пришел из того мира, где вершится Высший суд. Поэтому он не может смириться с Магнусом и его свитой и, бунтуя, грозит им грядущим возмездием. По Андрееву, гармония Красоты, Добра и Истины в современном мире невозможна. Однако стремление к ней неизбежно в человеке, что оставляет надежду на ее осуществление в будущем. В этом Андреев оказался гораздо ближе к гуманизму Гоголя, чем к пессимизму декадентов и аморализму нищезанцев начала XIX века.

Примечания:

1. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя// Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. - М., 1988. - С.285.
2. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 12 т. - М., 1938. - Т.3. - С.24.
3. Андреев Л.Н. Повести и рассказы: В 2-х т. - М., 1971. - Т.2. - С.399.

В дальнейшем цитирую по этому изданию с указанием страниц в тексте.

Н. ГОГОЛЬ В ОЦЕНКЕ В. ХОДАСЕВИЧА

Более полутора века творчество Н. Гоголя, одного из первых и наиболее талантливых воспитанников Нежинской высшей школы, является предметом пристального внимания критиков и исследователей истории и теории литературы. Результаты исследований наследия писателя обобщены в материалах пяти научных конференций, состоявшихся в Нежине, шести гоголевских научных сборниках, изданных Нежинским педагогическим институтом имени Н. В. Гоголя, ряде других публикаций.

Однако не все даже опубликованные в свое время материалы о жизни и творчестве Н. В. Гоголя сегодня известны широкому кругу читателей. Таковыми, в частности, являются статьи и художественные произведения В. Ходасевича, посвященные Н. В. Гоголю или косвенно затрагивавшие гоголевскую тему.

Литературно-критическая деятельность В. Ходасевича, известного русского писателя и критика, представителя "Серебрянного века", началась еще до эмиграции. Вдали от родины она не затихла, но приобрела несколько обостренные и напряженные черты. Не обошел стороной В. Ходасевич-критик и вопроса о призвании писателя и литературы в целом.

Он писал: "...ни одна литература не была так пророчественна, как русская. Если не каждый русский писатель-пророк в полном смысле слова /как Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Достоевский/, то нечто от пророка есть в каждом...; ибо пророчествен самый дух русской литературы" /6, 201/.

В. Ходасевич неоднократно обращался к Н. Гоголю и к его героям в своих статьях о литературе, на что указывает в своих комментариях к Собранию сочинений В. Ходасевича ученые Гарвардского университета /США/ Дж. Маллистад и Р. Хьюз. Его работы были опубликованы в русских эмигрантских изданиях в 20-30-е годы: "Уважаемые граждане" /1927/; "Трибедов" /1929/; "О Чехове" /1929/; "О пушкинизме" /1932/; "Кровавая пища" /1932/; "Памяти Гоголя" /1934/; "По поводу "Ревизора" /1935/; "Неудачники" /1935/; "Событие" В Сирина в Русском Театре" /1935/; "Ниже нуля" /1936/; "Театр Станиславского" /1938/ / 7, 239/.

В. Ходасевич определял творчество Н. Гоголя как сочетание державинского и пушкинского начала. Критик относит Державина к числу тех художников, которые, наблюдая и созерцая мир, "не связывают прямо и непосредственно своей личной участи с результатами своих

наблюдений" / 7, 239/.

Пушкин же, по мнению В.Ходасевича, первым неразрывно связал трагедию своей человеческой личности с личностью художника, "поставив свою судьбу в зависимость от поэтических переживаний" / 7, 240/.

"Державинское созерцание мира, — пишет В.Ходасевич в "Памяти Гоголя", — было чрезвычайно близко Гоголю". В раннем творчестве он выступает "сторонним изобразителем мира" / 7, 240/.

Вместе с читателями Н.Гоголь весело наблюдает над той путаницей, которую вносит в мир черт, дает возможность своим героям, в частности Вакуле, "шутя ловить его за хвост".

Но с течением времени игривость и веселость исчезают. Для Н.Гоголя жизненно-важным подвигом становится необходимость "поймать, обличить, закрестить беса" / 7, 240/, который живет не только в нем самом, но и во всей России.

Н.Гоголь, по словам В.Ходасевича, поставил смысл собственной жизни в зависимость от результатов наблюдений. В этом-то, считает критик, и заключается трагедия Н.Гоголя, который не мог жить, если его "личный опыт и личное дело не станут опытом и делом всей России" / 7, 240/.

В статье "Грибоедов" В.Ходасевич, проводя своеобразные аналогии между пьесами А.Грибоедова и Н.Гоголя, развивает мысль об "углубленном, общечеловеческом и непреходящем смысле комедии "Ревизор" / 7, 154/. Произведение Н.Гоголя, отмечает критик, — "это откровение и прорицание о нашей общей вечной трагедии, в изображении которой он вознесся на высоту "религиозно-творческого подвига" / 7, 155/.

Настоящим литературоведческим открытием В.Ходасевича можно считать оригинальную трактовку им образа Осипа к "Ревизору". Критик высказывает лобопытную идею о типологии образов Осипа, Санчо Панса и Деспоралло. "При фантастическом своем господине Осип играет ту же роль наперсника, оруженосца, ментора и воплощения здравого смысла, как Санчо Панса при Дон Кихоте и Деспоралло при Дон Жуане" / 7, 577/. В.Ходасевич предлагает написать исследование о параллелизме этих персонажей, присовокупив к ним и Фауста с Мефистофелем.

В.Ходасевич категорически против того, чтобы режиссеры отводили Осипу роль "заспанного мастодонта" / 7, 576/, считал его весьма пронзительным и умным слугой, что и подтверждает текстом комедии.

Мало того, критик обнаруживает у Осипа "врожденную способность к математическому мышлению" / 7, 597/. Определение Осипом хозяина как генерала, да только с другой стороны", В.Ходасевич понимает как намек на возможность установления некой "отрицательной таблицы о рангах" / 7, 597/, в которой Хлестаковы были бы расположены, как "отрицательные величины на шкале термометра" / 7, 597/. Понимая, что эта мысль не может получить применение в практической жизни, В.Ходасевич использует ее в литературе. Его критический этюд "Ниже нуля" вмещает в себя анализ "поэзии гениев", "да только с другой стороны" / 7, 597/, которые соответствовали Пушкину и Лермонтову, как Хлестаков – генералу.

Интересные наблюдения прослеживаются у В.Ходасевича в связи с проведением параллелей между творчеством Н.Гоголя и А.Чехова, Н.Гоголя и М.Зощенко, Н.Гоголя и В.Набокова. В нескольких словах изложим их смысл.

Творческий материал, как пишет исследователь, и у Н.Гоголя и у А.Чехова один – Россия, но совершенно различна литературная концепция двух русских гениев: один видит "свинные рыла" / 7, 251/, другой – усталые, больные, грустные человеческие лица; один – оправдывает их существование, другой – бичует их; один – требует стать другими: "Пришло нам спасать нашу Россию..." / 7, 251/; другой – утешает: само образуется. И, как итог – "Н.Гоголь вопли в пустыне" / 7, 249/, а к А.Чехову люди теснились толпой, хотя "земля под ними готова была колыхнуться" / 7, 249/.

Герой рассказа М.Зощенко, сменивший копилку на электролампочку, заскучал и призадумался: "... бедновато выходит при свете. Чего, говорит, такую бедность освещать клопам на смех" / 7, 534/.

Ни вопрос героя рассказа, ни убожество самой жизни не новы. Русские писатели в разных формах излагали данную тему. А особенно, указывает В.Ходасевич, мучился этим вопросом Н.Гоголь. Критик не пытается сравнивать силу дарования М.Зощенка и его предшественников, но не исключает возможность сопоставления его с кем-либо из русских сатириков как бытоизобразителя.

Анализируя пьесу В.Набокова "Событие", исследователь рассматривает произведение В.Набокова как вариант комедии Н.Гоголя "Ревизор": "Дело, однако, не в различии, а в сходстве, или, лучше сказать, в обратном подобии..." / 8, 155/. Героями обеих пьес движет страх. Его появление, развитие и исчезновение составляет

основную сюжетную линию пьесы; но если в "Ревизоре" страх воплощается в реальную опасность, то в "Событии" "ревизор не придет, и можно его не бояться" /8, 155/. Пессимизм В.Набокова оказался пронзительнее: в мире царят пошлость и грязь, все так и останется.

Созданная В.Ходасевичем концепция истории русской литературы от Державина до современных ему писателей представляет собой составную часть его мировоззрения. Критик ориентирует читателя на поэтическое восприятие истории литературы, в которой Н.Гоголя он видит как одну из первостепенных величин.

Написанные В.Ходасевичем страницы истории литературы, в том числе, посвященные Н.Гоголю, вызывают особый интерес у современных исследователей, потому что его взгляды и оценки отличаются особой непосредственностью и искренностью, тонким художественным чутьем, лексической точностью и логической ясностью стиля, что свидетельствует о преданности слогу классиков русской литературы.

Один из современников В.Ходасевича, критик В.Вейдле, с полным основанием отмечал: "... суд его о поэзии был всегда высокий, строгий и неподкупный, суд судьи, который сам был большим мастером поэтического ремесла" /3, 162/.

Л и т е р а т у р а :

1. Богомолов Н. Жизнь и поэзия Владислава Ходасевича // Вопросы литературы. - 1988. - № 3.
2. Богомолов Н. От поэзии - к прозе: О творчестве В.Ходасевича // Лит. газ. - 1989. - 23 авг. /№ 34/.
3. Вейдле В. Поэзия Ходасевича /Предисл. и прим. А.Лаврова/ // Рус. лит. - 1989. - № 2.
4. Малистад Дж. Единство противоположностей: История взаимоотношений Ходасевича и Пастернака // Лит. обзор. - 1990. - № 2.
5. Перельмутер В. Несколько слов о Ходасевиче-критике // Октябрь. - 1988. - № 6.
6. Ходасевич В. Из литературного наследия: Публ. крит. статей / Посл. В.Перельмутера // Октябрь. - 1988. - № 6.
7. Ходасевич В. Колеблемый треножник: Избранное. М.: Сов. пис., 1991.
8. Ходасевич В. Страницы воспоминаний. О театре /Публ. В.Перельмутера // Театр. 1989. - № 6.

Опыт типологического анализа бесовства в русской литературе XIX–XX веков /Н.В.Гоголь "Вий" и М.И.Цветаева "Молодец"/

Определенная "табуированность" проблемы бесовства в литературе долгое время была связана с мнением, что данная тема выходит за рамки научности. Сегодня очевидно, что бесовство – важнейшее преломление философской направленности художественного творчества.

Интерес к творчеству Н.Гоголя и М.Цветаевой обусловлен не столько поиском в русле преемственности традиций, сколько попыткой историко-типологического осмысления истоков бесовского начала в литературе XIX–XX веков. Принципиально важно подчеркнуть тот аспект, что Н.Гоголь периода "Бечеров на хуторе близ Диканьки" и "Миргорода" и М.Цветаева периода конца 1910-х–начала 1920-х годов являются представителями разностадийных "типов культурных процессов"/Свирида И.И./.

Во главу угла у Н.В.Гоголя взята изначальная раздвоенность сознания, реализованная в бинарной оппозиции добро– зло. На крайних полюсах этого амбивалентного взаимодействия находятся художественные образы "глупого черта" /ироническая дедемонизация/ истарух–вадьм, торгующих на рынке /дьяволизация прозаического/. В целом мир зла достаточно могуществен и требует еще более сильного противника в лице главного героя. При этом показательно, что и Н.Гоголь, и М.Цветаева в заглавия выносят имена чудовища /"Вий"/,упира /"Молодец"/, как имена героев мифа, поскольку мифа без имени не существует /В.Н.Топоров/. Активная включенность авторского сознания, особенно у М.Цветаевой, предполагает определенную избирательность в подходе к мифопоэтическим источникам, которые просматриваются через фольклор: гоголевский Вий, параллель к которому находят в украинских преданиях о "шолудивом Буяке", описанном М.Драгомановым, вместе с тем включает в себя черты различных типов нечистой силы, являя собой некую их инвариантность. М.Цветаева полностью переосмыслила сюжет народной сказки из собрания Афанасьева, трансформирует как финал, так и смысловую наполненность образа. Сохраняется в произведениях и сказочная ритуальность троекратных испытаний и обязательное одиночество героя перед лицом

неведомой силы /а отсюда и мотив избранности, имеющий характер фатальной предопределенности судьбы/, и циклическое возвращение к герою после смерти /у Гоголя - в реплике Тиберия Горобца/, и свойственное мифологическому сознанию понимание смерти как "условия обновления" /И.Бахтин/, не имеющей прерогативы "высшей, необратимой и неотменяемой трагичности" /А.Маяк/.

Чуждые схематической последовательности фольклорных сюжетов, модели художественных пространств в "Бие" и "Молодце" существенно различаются, что является неизбежным следствием несхожести как личностных мировоззрений и особенностей стиля, так и ценностных ориентиров.

Бесовское начало, как и мифе, у Гоголя амбивалентно. Ему может противостоять только сила разума, бесстрашие и уверенность в себе, а потому любовь воспринимается зачастую как дьявольское наваждение, делающее человека неспособным к сопротивлению: "сгорел сам собой" от любви к панночке писарь Микита, бесовское очарование испытывает и сам Хома при виде ведьмы-красавицы; поддавшись же чувству страха, не проходит испытание, то есть будучи вопрошением бесовских чар, наказан силой провидения /миф о Сатане как о падшем творении бога/. У истоков такого представления лежит закрепленное в преданиях о русалках, вилках и суккубах понимание любви как адского огня, сжигающего человека, хотя иные объяснения гоголевского неприятия любви /например, идеи С.Кардынского о гомозеротической направленности русской литературы/ небезинтересны.

Разуму как незыблемой основе гоголевских художественных построений, противостоит движущийся непрерывно мир ведьм и чудовищ. Показательна и символика круга - это и траектория движения /хоровод утопленниц в "Майской ночи"/, отличающаяся от хаотических полетов нечистой силы, и в то же время ограничение для этой силы. Писатель возвращается к древней идее круга как оберегательного символа-знака. Но этот круг, лишь изображенный, но не осознанный, не спасает Брута, впустившего бесов соблазна в круг души своей. Круг внешний и круг внутренний становятся основой картины бытия. Круг, переходящий в дурную бесконечность повторения - это тема уже второй части "Миргорода".

Если для Гоголя чувственная сфера не является источником дегуманизации, то Цветаева именно в любви видит основной закон любой жизни, как земной человеческой, так и потусторонней. Три круга де-

шевого ада, пройденных героиней /гибель от руки любимого матери, брата и своя собственная смерть/, сменяются пятью годами новой земной жизни с постоянным припоминанием неземной любви. Это восхождение заканчивается девятой ступенью - очищение - рывком в бесконечность, где только любовь. Такой характер пространственных построений, идущий от разъединения Двоих и обретения нового единства за гранью бесконечности, свойственен мифопоэтическому мышлению начала XI века.

Для Цветаевой смерть как суженное до точки пространство земного существования - лишь начало нового витка в мир сверхчувственного, нами лишь ощутого, где внутреннее становится внешним. Смерть как момент испытания, которое не проходит Хома, для цветаевских героев становится возрождением, обретением в огненном крещении друг друга.

ТРАДИЦИИ ГОГОЛЯ В ТВОРЧЕСТВЕ БУЛГАКОВА.

Булгаков неоднократно обращался к творчеству Гоголя (инсценировка "Мертвых душ", киносценарий по "Ревизору", "Похождения Чичикова" и т.д.). В. Вахтин в работе "Булгаков и Гоголь: материалы к теме" отмечал, что Булгаков - это тот художник, который перебростил мост из литературы XIX века в литературу сегодняшнюю". "Похождения Чичикова" - одно из первых послереволюционных сатирических произведений (1922 г.), в котором писатель показал мошенника, сформировавшегося в русской действительности XIX века. Он даже остановился в той же гостинице, где в свое время останавливался герой Гоголя - с теми же номерами, половыми и тараканами. За сто лет здесь решительно ничего не изменилось, только вместо вывески "Гостиница" висел плакат "Общезитие номер такой-то".

Чтобы развенчать бюрократизм, формализм, головоунытие, безответственность, невежество, процветающие в советских учреждениях, Булгаков, как и Гоголь, широко прибегает к приемам сатирического гротеска: доверие Чичиков завоевал "ловкостью и поклонами" и пайки получал "на себя, на несуществующую жену с ребенком, на Сезифана, на Петрушку, на старуху-мать, которой на свете не было. И всем академические", так что "продукты к нему стали возить на грузовике". "Дали Павлу Ивановичу анкетный лист в архивы и на нем сто вопросов самых коверзных: откуда, куда, да где был и почему?" и т.д.

Сатирический эффект часто достигается автором путем беспорядочного нагромождения названий существующих и несуществующих органов власти и учреждений: все понимали, что Чичиков - жулик и авантюрист, но начались "совещания", бюрократическая волокита ("Комиссия построения в комиссию наблюдения, комиссия наблюдения в Жилотдел, Жилотдел в Наркомздрав, Наркомздрав в Главкустпром, Главкустпром в Наркомпрос, Наркомпрос в Пролеткульт и т.д.")

Как видим, здесь сатирик развивает и усовершенствует открытый еще Пушкиным и активно применяемый Гоголем принцип присоединительного сочетания далеких по смыслу слов и фраз. Этот же принцип, подвергнутый

разнообразным преобразованиям, находит применение и в других произведениях Булгакова - "Дьяволиаде", "Мастере и Маргарите".

Всем известен гоголевский прием характеристики персонажей путем метафорического сближения их с животными и вещами (Собакевич, Коробочка). Булгаков тоже пользуется таким приемом. Например, Кальсонер ("Дьяволиада") ассоциируется у него с медным тазом: "-Хорошо! - грохнул таз, и судорога света Короткова"...

Той же цели сатирического освещения действительности служат развернутые сравнения и сопоставления, иногда облеченные в сложную синтаксическую форму ритмического периода. Острою неожиданностью сопоставляемых предметов и смысловой новизной сближения сравнения Булгакова стущают сатиру, доведенную до гротеска. Таким предстает "неизвестный" в "Дьяволиаде" (низкий рост, квадратное туловище, хромота, искривленные ноги, но "примечательнее всего была голова. Она представляла собою точную гигантскую модель яйца, посаженного на шею горизонтально и острым концом вперед. Лысой она была тоже как яйцо и настолько блестящей, что на темени у неизвестного, не угасая, горели электрические лампочки").

Конкретно-бытовые сопоставления и сравнения выполняют функцию комического освещения или сатирической оценки явлений, лиц, предметов, раскрытия их реальной сущности (голос Короткова звенит "совершенно как разбитый о каблук альпийский бокал", канцелярские "расселись по столам, как вороны на телеграфной проволоке" и т.п.).

Характерной для булгаковского стиля является градация, переходящая в гротеск. Как правило, она создается путем сочетания нескольких стилистических фигур, использования гоголевских выражений что, наблюдаем, например, в описании походов Чичикова ("основал трест для выделки железа из деревянных опилок", "всю Москву накормил колбасой из дохлого мяса", продал Коробочке манеж, что против университета, "взял подряд на электрификацию города, от которого в три года никуда не доскачешь" и писал, что деньги "у него отняли банды капитана Копейкина..."

Развивая традиции Гоголя и Салтыкова-Щедрина, Булгаков часто превосходил своих учителей, создавая страшные, уродливые образы, навеянные реальными условиями советской действительности.

В.В.Дубравин

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ АНАЛИЗА
МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИИ НА СМЕТЫ
Н.В.ГОГОЛЯ

"Функция смега - обнажать, обнаруживать правду, раздевать реальность от покровов этикета, церемониальности, искусственного неравенства, от всей сложной знаковой системы данного общества".

Д.Лихачев

"Все акты драмы мировой истории проходят перед смеющим ся народным хором".

М.Бахтия

Изучение сложных музыкально-сценичных произведений, какими представляются оперы на сюжеты Н.В.Гоголя, должно опираться на общегуманитарную и социально-культурную аргументацию. Для этого необходим конкретный научный метод исследования, придерживающийся определенной методологической концепции и совпадающий с реальными фактами и свойствами предмете изучения.

Для складывания исходных методологических установок надо учесть следующее:

1. Оперы на гоголевскую тематику в жанровом отношении, как правило, нетрадиционны, сюжетно и драматургически многоаспектны и многоплановы. Они включают резкие переходы от фантазмагория к реальным картинам мира, от сатирического гротеска к щедрому юмору, от психологизма к мягкой лирике.
2. Разбор часто причудливых сюжетных образований, как и постижение "художественной материя" музыкального эквивалента литературного первоисточника, требует интегрированного изучения всех противоположных и несовместимых на первый взгляд сценических ситуаций, драматургических и музыкально-стилистических контрастов, сложившихся в рамках художественного мышления различных эстетических систем.
3. Путь к единому методологическому основанию проблемы видется в концепции синтеза, сосуществования и согласования разнокачественных компонентов нерасчленяемого музыкально-сценического пейзажа.

Учитывая сказанное, отправной точкой в решении данного вопроса может служить система взаимоотношений литературного жанра

мениппей, получившая широкое обобщение в работах крупнейшего теоретика искусства XX века М.И.Бахтина.¹ Возникший в недрах античной литературы, жанр мениппей /или Менипповой сатуры/ характеризуется исключительной свободой сюжетного и философского вымысла, причудливым сочетанием реального и фантастически-авантюрного, серьезного и комического, смехового и карнавального, правдоподобного и карикатурного, которые всегда внутренне мотивируются. Герои подобных опусов часто ставятся в нестандартные жизненные ситуации, отличаясь необычным психическим состоянием. Содержание мениппей раскрывается и на земле, и на небе, и в преисподне. Таким образом, жанр мениппей создает гротескный мир, который нельзя интерпретировать буквально, однозначно. В то же время он устремлен к целостному и многогранному выражению кардинальных проблем человеческой жизни.

Несомненно, что подобный тип художественного мышления был очень близок творчеству Н.В.Гоголя. Приведенные показатели мениппей раскрывают жанровую специфику многих гоголевских сюжетов, воплощенных в музыкально-сценические формы. Таковы "Сорочинская ярмарка" М.Мусоргского, "Черевички" Н.Римского-Корсакова, "Утопленница" и "Рождественская ночь" Н.Лисенка, "Страшная месь" Н.Кочетова, "Нос" Д.Шостаковича, "Вий" В.Губаренко, "Жертвы души" Р.Щедрина. Главные коллизии этих музыкальных произведений основаны на нескольких планах; реалистическом, фантастическом, юмористическом, историко-бытовом, колдовском, приключенческом и т.д. Образный мир опер наполнен существами нереальными. Царство нечистой силы /сатана, черт, дьявол/ представляет в них во всей полноте. И все это отражается под разными гротесковыми углами. Примечательно, что те эпизоды, в которых активно действуют полярно противоположные начала - мир и антимир с его дьяволиадой и гофманиадой - строятся по существу по законам Менипповой сатуры, не нарушая в то же время канонов музыкального театра.

Естественно, что концепция М.Бахтина не может быть механически полностью перенесена в основу художественной программы оперного искусства, но будучи близкой общими приемами изображения музыкально-сценической практике, она дает возможность анализировать процессы развития драматургии, образной системы опер в жанровом русле мениппей. В свете этой теории

1. См.: Бахтин М.И. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. - М., 1990.

будет более понятным и художественно оправданным сочетанием в оперном произведении сатирической буффонады и фантастики, сближение реальных картин действительности с картинами, несовместимыми в реальной жизни. В этом контексте можно объяснить и жанровую полистилистику многих опер гоголевской тематики, и сложную композицию внезапных контрастов, и использование неожиданных музыкально-сценических эффектов, необычных тембровых звучностей и других музыкально-выразительных приемов.

Анализ подобных опер в русле жанра мениппеи — проблема новая в музыковедении и требует еще специальных работ по исследованию и толкованию данной дефиниции на уровне музыкально-художественной практике. Хотя уже сейчас можно сказать, что музыковедческое осмысление данной проблемы своевременно и перспективно, т.к. принципы Менипповой сатуры, нашедшие переработку в оперных шедеврах гоголевской тематики, предстают перед нами рельефно и осязаемо. Тематическое своеобразие музыкальной гоголианы так очевидно, так крупно себя обнаруживает и в жанре , и в сюжете, и в драматургии повествования, что оно требует уже своего нового объяснения при условии отказа от традиционных представлений о критерии художественности.

В наших заметках мы остановились лишь на некоторых методологических принципах подхода к проблеме. Однако несомненно, что такой аспект рассмотрения сложных музыкально-сценических произведений поможет изучающим разобраться в истоках и особенностях музыкальной драматургии, введет их в широкий контекст композиторского замысла и его творческого воссоздания.

ПОЕТИКА БАЙОК Є.П.ГРЕБІНКИ

Творчість Євгена Павловича Гребінки, талановитого поета, видатного організатора літературного руху передшешевченківського періоду, посідає визначне місце в українській літературі 20-30 х років XIX століття. Його байки побачили світ саме у той період, коли вітчизняна поетика переживала дуже складний етап свого розвитку, коли формувалися основи подальшого її зросту як літератури національної та народної. Спираючись на досягнення попередників і творчо модифікуючи доборки фольклору, використовуючи наволно-сатиричні традиції російської байки, він поларував читачам цілий ряд гарних і оригінальних мініатюр, в які, за словами І.Я.Франка, вклав "всю свою поетичну душу і лобов до України". Кращими творами цього жанру, завдяки наявності в них яскравих описів побуту, неповторного гумору і іронічних тенденцій живої народної мови, Євген Гребінка сприяв поглибленню реалістичних принципів художнього відображення дійсності в українській поезії.

Переосмислюючи художній досвід байок І.А.Крилова та Жана Лафонтена, поет уриразнив, загострив, видозмінив їхню тематiku і сюжети. Він надав цим творами неповторного національного колориту, зорієнтував їх на мораль і погляди рідного народу, на його вітчизняні традиції. "Гребінка, - за визначенням І.Франка, - йшов шляхом, прокладеним в російській літературі Квяловим, але йшов досить самостійно, не наслідуючи Крилова, вносячи в свої байки український пейзаж і світогляд українського мужика. Його сатира не широка і не їдка, хоч зовсім не безідейна, гумор вільний, далекий від шаржу, мова прекрасна".¹ Звертаючись до вже готових сюжетних формул і використовуючи тваринні алегорії, Є.Гребінка не повністю їх наслідував, а часто видозмінював навіть трактування усталених у фольклорі та літературній традиції образів, які використовувалися в байках.

Гострий художній зір байкаря дозволив йому яскраво передати

1. Франко І. Літературно-критичні статті.- К.: Держлітвидав України, 1950.- С.373.

життєвість алегоричних образів і виявити їх індивідуальний характер, що досягається використанням діалогічного мовлення і значною кількістю монологів. Так, окремі байки, навіть побудовані у формі діалога із виділенням дійових осіб /"Ячмінь", де діють Батько й Син, "Соловей" поланий у вигляді розмови небожа - Грицька Підсаки - з Дядьком/. В інших байках діалог також займає визначну частину твору, хоча його графічно автор не виділяє. Щоб спонукати читачів до активного мислення, ряд творів цього жанру характеризується монологічною будовою з використанням звертань і звернень до співрозмовників та слухачів: "Охрімє, дядечку! Буль ласка, схаменись...." /"Рока та Хміль"/, "Дівчино-сеоденько, Жартуй, поки є врем'я"/"Марківка"/, "Земляче! Бог з тобою!" /"Мірошник"/, "Ширяне, слухайте, щось маю вам сказати..." /"Школяр Денис"/, "Ось слухайте, пани, бувайте ви здорові!" /"Рибалка"/.

Мова байок Євгена Гребінки має виняткове значення, оскільки у його інтерпретації вона вже була фактично літературною, зоозумілою /за рідкісними винятками/ всім і без коментарів. Широко використовуючи народну фразеологію, байкар вдається до використання розмовної інтонації, суфіксів на означення пестливості та здрібнілості, вводячи цілий ряд епітетів, він передчував свої власні здобутки з досвідом попередників і таким чином ніби об'єднував в один потік два мовні джерела - літературне і народне.

Завдяки майстерному вмиванню дієприслівникових зворотів /"рі і таку почувши", "задравши ніс", "запрігши лкапу в санки", "взявши за роги Вола", "почувши гріх великий"/, повних і коротких прикметників /"найкраще зерно", "бідної", "руденське мипеня", "погана твао"/, вживання вигуків /"Але ж!", "Еге, я правду вам казав", "Мій боже милий!"/, риторичних питань /"Нащо було Шаньку прохатсья в прокурори!", "Хіба забув ти, що великою родою шорочають великі і млини?", довільне розташування рим, ритмічні перепади /"заклекотіла, заревла і через греблю покотила"/ сприяли динамічності, тгучкості і різнобарвності байок Є.П.Гребінки.

Характерними рисами Гребінчиних байок є демократизм, справжня народність, які виявляються у їх змісті і формі. Мова його творів досягла високої досконалості. Ось чому байки Євгена Гребінки виступають зразками цього жанру в українській літературі і не втратили свого художнього, пізнавального та естетичного значення і в наш час.

НАРОДНОРОЗМОВНІ ЕЛЕМЕНТИ У МОВІ БАЙОК Є.ГРЕБІНКИ

Вихованець Ніжинської гімназії вищих наук Є.Гребінка залишав помітний слід в українській літературі дошевченківської доби. Найціннішу частину його художнього доробку складають байки, які зіграли важливу роль не тільки у розвитку нової української літератури, а й у становленні української літературної мови.

Виходячи з засад народності і реалізму, у зв'язку з відсутністю у той час кодифікованих норм української літературної мови, письменник у байках використовував народнорозмовні елементи на всіх рівнях: фонетико-фонологічному, лексико-семантичному, морфемо-морфологічному, синтаксичному та словотвірному.

Найхарактернішою особливістю фонетико-фонологічного рівня мови байок Є.Гребінки є відсутність чергувань старих голосних О,Е в новоутворених закритих складах з голосним І. Найпоширеніше це спостерігається у префіксі ОД -: оддати /48/¹, поодлітали /79/, а також в однозвучному прийменникові : од праведного неба /65/.

Префікс та прийменник ВІД, де І постало з етимологічного О, у пам'ятках українського письменства засвідчується ще з XIV століття. Вживається він і у говорах південно-західного наріччя. У польському діалекті поширений прийменник і префікс ОД, що виступає, як правило, у ненаголошеній позиції. Ця ж форма виступає і більшості говорів південно-східного наріччя. Східноукраїнські письменники XIX ст. вживали паралельно прийменники та префікси ВІД і ОД, хоч другий переважав у І.Котляревського, Т.Шевченка, І. Нечуй-Левицький варіант ВІД вважав навіть за галицько-подільський діалектизм і виступав проти його використання у літературній мові.

Варіант ВІД остаточно закріпився в українській літературній мові уже після 1917 року у зв'язку з уніфікацією її фонетичних і граматичних норм. В усіх статтях, крім художнього, він витіснив ОД, але в художніх творах у наш час вживаються обид -

1. Тут і далі посилася на видання: Євген Гребінка. Твори в п'ять томах. Т.І.-К., 1957. Далі вказуємо лише сторінку.

на варіанти, хоч ВД і переважає.

Орієнтуючись на усне мовлення народу, Є.Гребінка послідовно вживає прийменник і префікс ОД.

Рідше старий голосний О зберігається у коренях слів: словом /60/, війну /62/. Іноді ж І виступає там, де в наш час воно не є нормативним: хірт /71/. Наведені приклади свідчать, що процес поширення І з довгого О, який ішов з півдня на північ, за життя письменника повністю не завершився. Це ж характерно і для нашого часу.

У байках Глібова послідовно вживається О у префіксі ПО - та прийменникові ЗО: поймав /66/, зо мною /71/.

Поширеним явищем на цьому рівні є відсутність протетичних приголосних: овчар, одколи, овса /63/. Протетичні приголосні відомі слов'янським мовам ще з спільнослов'янської доби. Широко вони використовуються в українській і білоруській мовах, хоч у говорах виступають нерегулярно, зокрема в польських.

Вживає Є.Гребінка розмовну форму прийменника ІС -, що постала внаслідок регресивної асиміляції за глухістю: іспершу /56/.

Відповідно до особливостей народного мовлення наявна субституція приголосного Ф приголосним Х, що характерна для всіх регіонів України. Особливостями народного мовлення пояснюються і епентеза приголосного Р у прийменнику проміж /54/.

Як і слід було чекати, найбільше у байках Є.Гребінки лексичних народнорозмовних елементів. У кількісному відношенні на першому місці тут стоїть сполучник ДА, який тільки зрідка варіюється з ТА. Старіший за походженням сполучник ДА вживався у пам'ятках до кінця XVIII ст., сучасна ж українська мова використовує ТА.

Другим щодо частотності вживання іде займенник СЕІ, який використовувався багатьма письменниками XIX століття, в середині XX століття йому перевагу надавав О.Довженко.

Лексичні народнорозмовні елементи у байках Є.Гребінки представлені різного походження іменниками: врем'я /54/, хевхика /51/, лагоминки /69/. Слово "врем'я" в українську мову проникло із старослов'янської, де воно розвинулось із праслов'янської. Відповідно до особливостей української мови у

зв'язку із ствердінням губних після М тут з'явився приголосний Й. Слово "жевжик" в сучасній мові має два значення: вертлява, рухлива людина легковажної вдачі, що любить похизуватися, і горобець. З першим значенням слово вживається у мові творів О.Гончара, М.Стельмаха, Ю.Збанацького. Друге ж значення закріпилося у мові, очевидно, завдяки байкам Є.Гребінки.

Запозиченими з усного мовлення народу є прикметники: в празничному наряді /64/, птичий цар /66/, дієслова: пообіцав /68/, вглядів /66/, балакали /60/, пиддочити /44/. Частина з них стилістично нейтральна, інша ж несе додаткове стилістичне навантаження. Народнорозмовну основу мають і словосполучки: дитину приваде /57/ у значенні народить, баньки повітричали /44/ - здивувалися.

З морфологічних особливостей найпоширенішими є вживання інфінітивного суфікса -ТЬ: сказати, почувати /59/, засівати /59/, який лише зрідка варіюється з -ТИ: осудити /65/. Поряд з цією типовою особливістю дієслів поліських говорів у мові байок Є.Гребінки трапляються риси, властиві відомо-східним діалектам, а саме: усичення закінчення дієслівних форм у третій особі однини: літа /54/, гуля /55/, дозволя /54/, хоч є і гуляє /57/.

Особливістю синтаксичного рівня є наявність конструкцій прийменника К з давальним відмінком замість родового з прийменником ДО: Коли к тобі не завернеш у хату /55/. Коли не забредеш к Міровнику бувало /69/. Це архаїчна риса української мови, яка збереглася тільки у говорах та фольклорі.

На позначення часу з використанням назви свята вживається прийменник ОБ з місцевим відмінком: Як об Іллі в Ромні /57/. Розмовного походження є форма давального відмінка з прийменником ПО замість місцевого: Так по оглоблям ну малахаєв шмагати /59/.

Відхилення від норм сучасної літературної мови на словотвірному рівні становлять дієслова, у яких послідовно вживається суфікс -ОВА замість -УВА: куковала /46/, силковала /63/, розлютовався /64/, що теж є характерною особливістю поліських говорів.

Наявність народнорозмовних елементів у мові байок Є.Гребінки свідчить, по-перше, про орієнтацію письменника на усне мовлення народу, по-друге, наявність варіантів показує багатство системи мови, її розвиток, процес становлення нормативності.

ОСОБЛИВОСТІ НАЙМЕНУВАННЯ ОСІБ ТА ПРЕДМЕТІВ
У БАЙКАХ Є.П.ГРЕБІНКИ

Жанр байки, можливо, як ніякий інший у світовій літературі відзначається традиційністю й сталістю в основних своїх змістових і структурних компонентах. Байки Езопа і його послідовників, фольклорні притчі багатьох народів здавна визначали основні сюжетні лінії, героїв та мораль, що увінчувала побудовані за певними канонами твори цього жанру.

Рівень оригінальності байкарів вимірюється не тільки новизною сюжетної основи, а скільки неповторністю національного колориту, що виявляється у художньо-образній сфері, соціальною конкретикою у змісті, ідеологічною спрямованістю його моралі.

За цими ознаками Є.П.Гребінка, який уладкував і творчо розвинув кращі фольклорні та літературні традиції свого народу, заслужено вважається одним із талановитих зачинателів української національної байки.

Є.Гребінка продовжив і вдосконалив розпочату П.Гулаком-Артемівським манеру розповіді від імені носія народних поглядів, естетичних уподобань. Введення такого оповідача підкреслило позицію автора, посилило народність й форми творів /шоправда, жанр байки не давав можливості оповідачеві виявити таку ж конкретну своєрідність своєї особистості, як Рудий Панько у М.Гоголя/.

З усього написаного Є.Гребінкою найціннішим внеском в українську літературу є байки, якими поет зміцнював і далі розвивав демократичний напрям в українському письменстві, напрям просвітительського реалізму.

Аналізуючи особові та предметні назви, які використовуються письменником у байках, варто вказати, що вони об'єднані у певну мікросистему, яка входить до складу лексичної системи.

Найменування осіб та предметів, які вживаються у байках Є.П.Гребінки, характеризуються як з лінгвістичного погляду, так і з погляду художньої функції, яку вони виконують. Так, у байках Є.П.Гребінки в основі художньої функції особових та

предметних назв лежать мовні /ряд спеціальних моделей для імен певних типів, адекватне значення лексем, стилістична оцінка алейтивів/ та соціальні / диференціація представлених мовою варіантів найменувань між окремими соціальними, територіальними, віковими групами/ фактори. Усі ці фактори знаходять відображення і у творах Є.П.Гребінки.

За походженням особові назви його байок входять до складу двох мікросистем лексики української мови: власних і загальних назв. У байках Є.П.Гребінки із 126 найменувань осіб зареєстровано 16 - з чоловічими іменами: Панько /"Цап"/, Ондисько /"Ячмінь"/, Охрім /"Рожа да Хміль"/, Лазар, Опанас /"Могиліні родиня"/, Петро /"Злий Кінь"/, Семен, Кондрат /"Утята да Степ"/.

Є.П.Гребінка використовував власні імена, не враховуючи їх походження та етимології. Так, наприклад, Іван /"Віл"/ - покірний, добродушний селянин, Петро Деркач - розумний, дотепний чоловік. Це просто довільний добір повних календарних імен, вживання яких зумовлювалось авторським уподобанням чи популярністю їх серед дорослого сільського населення. Так, у байці "Рожа да Хміль" простежується позитивне ставлення байкаря до селянина Охріма:

Охріме, дядечку! будь ласкав, схаменись,
Ти чоловік і з хлібом, і з волами,
І грошкя у тебе завелась.
Який тебе лихий ізніс
І побратав з панями?

Протилежне ставлення до персонажа спостерігаємо у наступній байці "Дядько на дзвонці".

Ізліз мій дядько на дзвонцю
Та, знай, гука: "Оце кумедія яка!"
Всі люди на землі, мов ті перепелиці:
Здається, більший з них не більше п'ятака.
Гай, гай! Які ж вони дрібненькі!
Та ось коли я їх, як треба, розібрав!"
А мимо йдучи, хтось на дядька показав
Та, далєбі, мене снитав:
"Що то таке, чи кур, чи горобець маленький?"

6. Гребінка використовує загальні назви із значенням:

1/ віку: дитина /"Ворона і Ягня"/, хлопець /хлоп"я, хлопчєня-суфікс надають іменникам /хлоп"я та хлопчєня/ демінутивного значення і виконують модифікаційну функцію; парубок /"Маківка"/, школяр /"Школяр Денис"/, чоловік /"Грішник"/, дівчина /"Маківка"/, жінка /"Рибалка"/, баба /"Могиліні родини"/;

2/ соціального стану: дед /"Рожа да Хміль"/, цар /"Грішник"/, сварець /"Могиліні родини"/;

3/ родинних стосунків: батько /"Вовк і Огонь"/, матір /"Рибалка"/, брат /"Мірошник"/, небіж /"Соловей"/;

4/ роду занять: мірошник /"Мірошник"/, рибалка, писар /"Рибалка"/, прокурор /"Цап"/, суддя /"Зозуля та Снігир"/ та ін.

У художньому антропоніміконі Є.П.Гребінки прізвищ усього тільки 5 /імен – 16/, які мають прозору етимологію/...Писар волосний Онисько Харчовитий". Петро Церкач /селянин/, суддя Глива, Охріменко /рибалка/, небіж Грицько Цілсака, а національні особливості знаходять свій вияв у структурі та їх фонемному складі. Прізвища характеризують персонажів і в одним із засобів створення образу.

Хоча слова цієї групи становлять певний процент сучасних українських прізвищ /Церкач, Охріменко, Школяр та ін./, проте в байках Гребінки це не родові назви, бо вони не тільки називають осіб, а й характеризують їх.

У байках Є.П.Гребінки виклад ведеться від імені людини гнучкого розуму, наділеної тонкою, а часом і гострою іронією. Образ оповідача визначає стильову інтонацію – природної, щирої, справді народної манери мовлення /"Школяр Денис"/:

Миряни, слухайте, щось маю вам сказати:

От сих рідвяних свят, на самої Маланки,
Дурний школяр Денис, запрягши шапу в сани,
Із школи поспішав до батька ночувати,
Щоб завтра по закону,
Як слідує, пашнею засівати.

Пряме звернення до слухачів, обіцянка "щось" розказати настроє на довіру до оповідача. Слухач дістає вичерпні відомості про час /рідвяні свята, на Маланки/; про персонаж,

прячому оповідач не задовольняється його іменем /Денис/, а вказує ще й на рід заняття /школяр/ і його інтелектуальний рівень /дурний/.

Гребінка активно використовував у своїх байках іменники на позначення назв осіб. Так, у байці "Могильні родини", схема якої йде ще від часів Езопа, змальовуючи картини ярмарку в степу та народних розваг, байкар вживає 14 іменників - найменувань осіб, з них 9 - найменування осіб за родом діяльності / шляхар, чумака, добротяра, москаля, стадник та ін./

Народ, що зібрався подивитися на "диво", - не безлика маса: тут і панський стадник Опанас, покинувши товар, награв на сопілки; і дівчата, що таячуть під його музику, побрязкуючи підківками; і баби, які гомонять, заховавшись від сонця під воза, - кожний ваде себе відповідно до обставин, до життєвої правди.

Байка С.П.Гребінки набула оригінальності перш за все тому, що на зображення запозиченого сюжетного вузла припадає лише кілька рядків, решта ж тексту містить опис обставин на ярмарку, майстерно пов'язаних із загальною дією.

Саме звернення до народної творчості сприяло самобутності байок із традиційними або запозиченими сюжетами. Переосмислення цих сюжетів, введення рис українського селянського побуту, орієнтація на мораль і погляди рідного народу надало байкам С.Гребінки національного колориту та овоєвідності, зробило їх оригінальними і самобутними творами.

Байка як жанр вже сама по собі передбачає деяке критичне ставлення до зображуваного, його оцінку з певних позицій. Байки Гребінки своїм корінням сягають не в літературні джерела, а в народну творчість, бо письменник вбачав у ній не національну екзотику, а в першу чергу вираження прагнень та сподівань народу." Як байкопис, - писав І.Франко, - займає Гребінка перше місце в нашій письменстві. Його байки визначаються яким національним і навіть спеціально лівобережним українським колоритом, здоровим гумором і не менше здоровою суспільною і воляєбною тенденцією" /41, 122/.

У байках С.Гребінки дійовими особами виступають також конкретні предмети / Варца, Сокіяра /, фітоніми /Маківка, Конопи-

почка. Будяк. Рожа. Хміль та ін./, які втілюють у собі позитивні чи негативні риси людини.

Предметні назви у байках Є.П.Гребінки найчастіше позначають: 1/ предмети побутового призначення /37/: ніж. сорочка. пічка. глечик. свічка; 2/ фітоніми /31/: ячмінь. гречка. рожа. вишня; 3/ назви страв /26/: хліб. бубляки. вареники. квас. киші та ін.; 4/ органи людського тіла /22/: голова. шия. плече. рука. очі та ін.

Досліджуючи особливості найменувань осіб /124/ та предметів /168/ у байках Є.П.Гребінки, слід відзначити, що при творенні назв осіб та предметів використані суфікси з мутаційним /спаситель/ "Мірошник"/.школяр /"Школяр Денис"/ та модифікаційним значеннями /номкстечко /"Зозуля та Снігир"/. млинок. буханець. стовпець /"Мірошник"/.

Багатство реалістичних побутових деталей буквально вражає у байці "Мірошник". Чого вартий один опис селянських страв:

У його є і хліб, і сіль, і сало.

Чи то в скромний день – із маслом буханці,

Киші, вареники і всякі лагоминка;

У п'ятицю – просіл, з олією блянці,

Пампушки з часником, гречаники, стовпці.

Обідать вія, було, не єде без горілки,

А в празник піднесе і чарку калганівки.

Набут багатого українця відтворено опосередковано, лише через перелік його харчів – справді, "Мірошник паном жив".

У байках Є.Гребінки на позначення назв осіб вживаються відсубстантивні, віддієслівні та відпракметнякові іменники із суфіксами: -ець /4/: братець. молодець. старець. німець; -к /4/: добродійка. дяцько. сусідка. шачкарка; -ок /2/: підсудок. парубок; -ин- /2/: щівчина. дитина; -ик /3/: панчик. мушк. трійник та ін.

На позначення назв предметів найбільш частотними є такі суфікси: -ок /11/: дзвінок. колосок. млинок. мішок та ін.; -к-/10/: квітка. маківка. липка. гілка; -ець /5/: блинець. буханець. корінець. хлібець та ін.; -иц /я/: ковчиг. дзвонича. винича; -ечк- /3/: узdechка. намястечко. сонечко.

Аналізуючи словотвірні ресурси, які Є.П.Гребінка вдало використував у своїх байках при творенні найменувань осіб та предметів, варто вказати, що в особових назвах найпродуктивні-

шими є суфікси: -ець /4/ та -к- /4/, а в предметних назвах - суфікси -ок /11/ та -к- /10/.

Словотвірна модифікація суфіксів -ець, -ок, -як, -к-, -ечк-, -очк- полягає у внесенні у значення слова певних додаткових ознак, часто з відтінком суб'єктивної оцінки. У Гребінки деміну- тиви, співвідносячись з іменниками конкретного значення, вно- сять у їх зміст відтінок: зменшеності: буханець. млинець. дзвінок; зменшеності-пестливості: конодлиночка. хлопчєня. вишенька.

Отже, вивчаючи стиль і мову Є.П.Гребінки-байкаря, аналізуючи словотвірні особливості найменувань осіб та предметів, слід вказати, що особові та предметні назви у байках письменника виконують важливу функцію створення яскравих образів, надають національного та місцевого колориту, допомагають висловити ідею.

ЛІТЕРАТУРА

Гребінка Є. Твори : В 3 т.К., 1980-1981.

Франко І. Кжнорусская литература // Збір. творів: У 50 т. К., 1984. Т. 41.

Деркач Б.А. Багєн Гребінка.К., 1974.

Деркач Б.А., Косяченко В.Т. Жанр байки в українській літературі // Українська байка.К., 1983.-С.3-27.

П.В.Михед, Т.В.Михед

И.А.КРЫЛОВ И УКРАИНСКАЯ РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ БАСНЯ
/Е.ГРЕБЕНКА, Л.ГЛИБОВ/

Предметом нашего внимания в этой статье является проблема развития басенного жанра в отечественной литературе и тот особый сегмент литературных взаимосвязей, который характерен для бытования басни в различных национальных литературах. Еще один аспект проблематики - методический. Авторы подвергают сомнению некоторые установившиеся читательские стереотипы, в т.ч. и в ученической среде, в восприятии категории оригинальности басенного жанра.

Басенное творчество Крылова оказало, как известно, большое влияние на развитие украинской реалистической басни. Наиболее наглядно это творческое воздействие обнаруживается на басне неканцев - Евгения Гребенки и Леонда Глибова.

Вместе с тем, надо сразу отметить, что бытующее среди массового читателя и в ученической среде мнение, что украинская басня XIX века - лишь плод художественного переосмысления творчества Крылова, ошибочно и является результатом поверхностного восприятия художественного текста, а также понимания самой природы басни, оперирующей готовыми фабульными формами которые часто называют "бродячими сюжетами", так как она переходит из литературы в литературу и путешествуют во времени.

Таким образом, само понимание творческой оригинальности жанра басни несколько разнится по сравнению с другими жанрами, а значит оценивать творческую полноценность басни надо по иным критериям.

Украинские писатели издавна цитали интерес к басне. Ке

традиция на украинской почве достаточно глубокие и прочные. Басенные сюжеты встречаются еще в летописях киевского периода. Без преувеличения можно сказать, что особый интерес был к басне в XVII-XVIII вв. Она часто встречается в проповедях Антония Радивиловского, к ней обращаются предшественники Григория Сковороды - Феофан Прокопович, Митрофан Довгалецкий, Георгий Коняский.

Особая страница в истории украинской басни принадлежит Г.Сковороде. С его именем связано утверждение басни в украинской литературе как оригинального и самостоятельного жанра. Прекрасный знаток античности, Сковорода в своем басенном творчестве часто обращался к сюжетам Эзопа, Бабрия, Фабра, по-своему их истолковывая, обогащая новыми мотивами и придавая отдельным сюжетным формулам социально-историческую конкретику своего времени, именно это определило их творческую оригинальность. "Басни Харьковские" Сковороды, обладая выразительной демократической направленностью, воплотили философские и моральные идеи поэта и мыслителя. Басня - это "мудрая игрушка", которая "утаивает в себе силу", - так определил Сковорода природу жанра. Под "силой" он понимал вывод, мораль, которая во многих его баснях значительно пространнее, нежели повествование о событиях. Басня Сковороды, открывая новый этап в национальной истории жанра, подводит одновременно итог многовековому его бытованию в украинской литературе. Этот переходный характер жанра обнаруживается в стилистике басни. Сковорода пишет басни прозой и это - дань традиции украинской литературы предшествующих веков. Решающую роль в структуре текста басен Сковороды играет диалог, позволяющий прямо сталкивать различные мне-

ния, позиция, принципы. В баснях Сквороды доминирует пафос дидактизма, морализаторства, что было не только родовой чертой жанра, но и опиралось на просветительскую эстетику.

Новый этап в развитии басни связан с романтической эстетикой, в которой важное место принадлежало просветительской идеологии. Новым на этом этапе история басни было усиление конкретно-исторического социального начала. В этом плане публикация в 1818 г. в "Украинском вестнике" знаменитой басни П.Гулака-Артемовского "Цан та собака" ознаменовало начало сатирической антикрепостнической басни. Тематически она связана с произведением польского писателя И.Красницкого, но под пером украинского поэта сюжет обрел выразительный национальный колорит и, благодаря этому, творческую оригинальность и самостоятельность. Мы упомянули эту басню и о том, чтобы проиллюстрировать мысль о заимствованиях баснописцев / в данном случае из польской литературы/.

Формирование реалистической басни в украинской литературе связано с именем Е.Гребинки. Его становление как баснописца проходило под сильным творческим воздействием Крылова, чей талант к приходу Гребенки в литературу /первые басни Крылова были напечатаны в 1834 г./ был общепризнан. В предисловии /"предупреждении"/ к первой публикации "Малороссийских приказок"/ так он называл басню - авт./Гребенка признавался, что "содержание некоторых приказок взято мною из басен Крылова и других в сем роде писателей". Реминисценция из произведений Крылова часто встречается у Гребенки. Кстати заметим, что современная Гребенке критика поло-

жительно воспринимает обращение к известным сюжетам. Более того, В.Белинский, например, главное видит не в новизне сюжета: "Эзоп не годится для нашего времени. Выдумать сюжет для басни теперь ничего не стоит, да и выдумывать не нужно: берите готовое, только умеете рассказать и применить" /2/. Совершенно определенно относительно зависимости Гребенки от басенного наследия Крылова высказался И.Франко: "Гребенка шел путем, проложенным в русской литературе Крыловым, но шел достаточно самостоятельным, не наследуя Крылова, внося в свои басни украинский пейзаж и мировоззрение украинского мужика" /3/. Справедливое замечание И.Франко можно проиллюстрировать сравнительным анализом басен обоих авторов, посвященных одной теме. Простое читательское наблюдение обнаруживает различие, например, между одной из самых популярных басен Гребенки "Ведмежий суд" и басней Крылова "Крестьянин и Овца", которую В.Белинский относил к ряду наиболее удачных /4/. Различие состоит прежде всего в изменении состава действующих лиц. У Гребенки действуют только аллегорические образы: Лисица и Вол вместо Крестьянина и Овцы. Роль судьи в басне Гребенки выполняет Медведь с помощниками Волками, у Крылова - Лисичка. На первый взгляд, басня Крылова несет более конкретный социальный смысл, так как одно из действующих лиц названо по своему социальному положению. Но нельзя не увидеть, что Крестьянин Крылова - какая-то недоумь. И хотя он в своей речи обстоятелен и последователен, само обвинение Овцы, даже при всей художественной условности жанра, производит впечатление ограниченности Крестьянина. Поэтому изъятие этого персонажа снимает некоторый унизительный смысл образа и придает басне игровой

характер. Ляличка выступает явным доносчиком, извлекая свою выгоду. Причем если в басне Крылова истец получает шкуру и не лишен поэтому вознаграждения, то у Гребенки и Ляличка получает лишь копыта. У Крылова проигрывается абсурдная, с точки зрения здравого смысла ситуация: Овцу обвиняют в том, что она съела двух кур. В басне же Гребенки Вола обвиняют в том, что "він сіно їв!" Абсурдность происходящего на суде еще сильнее подчеркнута тем, что "состав преступления" совершенно отсутствует. Зато обвинение обретает абсурдные очертания и, таким образом, разоблачение и доносчика, не получающего ничего, и суда, способного осудить даже без формальных причин, получает новые краски и, видимо, более универсальный смысл.

Конечно, среди "приказок" Гребенки не все художественно равноценны, но приведенный пример свидетельствует, что Гребенка не только заимствует, переосмысливает сюжеты великого баснописца, но в отдельных случаях вступает с ним в творческое соревнование.

Дальнейшее развитие реалистической басни в украинской литературе связано с творчеством Л.Глибова. Стремясь определить место Глибова в истории отечественной литературы, М.Т.Рыльский писал: "Глибов был воспитан на лучших образцах русской и украинской литературы. Как баснописец он был, безусловно, продолжателем Гребенки и, подобно последнему, был под значительным влиянием Крылова"/5/. В богатой истории русско-украинских литературных взаимосвязей это одна из ярких страниц благотворного воздействия литературы на украинскую в период ее подъема и активного формирования национального самосознания. Глибов глубоко чувствует национальную художественную материю и поэтому так прочен национальный коло-

рит и стилистика его басен. Именно национальная образность, стихия лирического, мягкая сентиментальность придают оригинальность его басням. Но на пути к самостоятельному творчеству Глибов прошел плодотворный путь ученичества у предшественников и прежде всего - у Крылова.

Влияние творчества Крылова шло в нескольких направлениях. Одно из них - перевод басен Крылова на украинский язык, благодаря чему Глибов продолжил существовавшую на Украине практику переводов произведений Крылова. Одним из переводчиков Крылова был П.Билецкий-Носенко, который и в оригинальных баснях цитировал Крылова, указывая источник. Впрочем, следует отметить, что в свои переводы П.Билецкий - Носенко часто вносил национальный элемент. Для Глибова обращение к переводам басен Крылова с самого начала было формой поиска собственного голоса, хотя он еще зависит от оригинала. Глибов имеет свою интонацию, насыщая переводы фразеологизмами, имеющими в системе национального языка устоявшийся семантический ареал и при внешней точности перевода они обнаруживают присутствие национальной колористики. Именно фразеологизмы, взятые из устной народной речи или созданные по законам родного языка, есть своеобразными семантическими центрами национальной интерпретации известных сюжетов. Достаточно привести примеры из перевода известной басни "Лебедь, щука и рак": "І діло, як на гріх, не діло - тільки сміх". Выражение, тяготеющее к фразеологизму, отнесено к началу басни, т.е. к акцентированной позиции, которая усиливается к тому же рифмовкой, отсутствующей в оригинале. Сочетание фразеологизма с рифмованным стихом и является в данном случае одним из приемов освоения национального текста. Иногда Глибов обращается к украинским присказкам: "Хоч

сядь та й плач" /"Бовк і кіт"/. В другом случае он создает авторские присказки, которых нет в оригинале: "Ото на себе не надійся, Чужому лихові не смійся!" /"Чиж і голуб"/. Эта присказка является к тому же моралистической сентенцией в тексте басни.

В переводах Глибова находим своеобразное развитие и усиление детали. Выражение "вскачъ несетсѣ" в басне "Две бочки" передано так: "Порожня ж та тобі пустує, Та так брика, та так басує, Що аж на все село гуде".

Известно, что переводы и переложения играют исключительно важную роль в становлении оригинальной национальной литературы. Достаточно обратиться к опыту русской литературы. Первые представители новой русской литературы, Кантемир и Триаковский, часто обращались к переводам и вольным переложениям в своей художественной практике. Но за ними в литературу приходят Ломоносов, Державин, Фонвизин, создавшие оригинальные произведения. Во второй половине XVIII в. изменяется взгляд на перевод. Он воспринимается как продукт специфической деятельности. В начале XIX в. вновь прилив интереса к переводу. Дань ему отдают Жуковский, Дельвиг, Козлов, Батшков, Грибоедов и другие. Любопытно, что изменяется, если можно так сказать, статус перевода: он снова воспринимается как произведение, репрезентирующее современную ему словесность. Этот период заканчивается в 1830-е г., когда русская литература входит в пору зрелости нового этапа своего эстетического развития. В.Кожин, осмысливая это явление, заметил, что "обращение к опыту более зрелых со стадияльной точки зрения литератур — это своего рода закон становления литературы. И если мы будем понимать такое обращение как

свидетельство недостатка собственных корней, нам придется объявить несамостоятельными все литературы мира" /6/. В жанре басни роль перевода особенна. Достаточно посмотреть на басни Фэдра, чтобы увидеть в них переложение Эзопа. То же происходит и в новое время. Целый ряд басен Крылова является вольными переводами того же Эзопа, Фэдра, Лафонтена. Но русским читателем они воспринимаются исключительно как оригинальные произведения. И только близость культур и языков русского и украинского, обусловивших постоянное сосуществование текстов, их своеобразную соревновательность создает впечатление вторичности текстов одного автора в пользу другого. Для этого есть очень веское основание - хронология, время появления этих произведений, но в жанре басни категория оригинальности литературного произведения имеет свою специфику.

Возвращаясь к переводам и их роля в развитии литературы, заметим, что обращение к басням Крылова имело две причины. Во-первых, начало XIX века - это, свойственный стадия становления, своеобразный "переводческий" период в истории русской и украинской литературы, а, во-вторых, интерес к басне в области перевода есть явление не только данного времени, но и объясняемое спецификой исторического бытования жанра. Ее в самых общих чертах можно было бы обозначать связью с подъемом демократического сознания. Жанр басня чутко откликается на этот импульс и реагирует своей активизацией, которая, конечно, обусловлена читательским спросом.

Еще один любопытный элемент переводов Глибова - усиление драматического начала, попытка придать повествованию своеобразную сценичность. Одним из приемов достижения цели является введение прямой речи. В басне "Волк и мяшюнок" фраза

"Оставил к ужину запас и подле лег..." переведена: "А все-таки всего не з"ів.-Нехай вже,-каже,-другим разом". Кроме того в переводе этой басни Глибов стремится конкретизировать социальное звучание: "Немаче пан, який - лежить...", что отсутствует в оригинале. Второй пример усиления драматического начала находим в басне "Лев и Волк", где Глибов прибегает к внутреннему монологу, стремясь таким образом передать своеобразную ремарку оригинала "на мысли Волку стало". В переводе - "Та й дума: "Лев, мабуть, дурненький Або ж на старість силу збув, що став такий плохенький..." Здесь возникает и дополнительная аргументация поведения. В оригинале: "...Лев, конечно, не силен, Коль так смирен", предположения Волка в переводе имеют две версии.

Приведенные наблюдения вовсе не исчерпывают всех творческих находок Глибова в его стремлении сделать текст басни "своим", но они, как нам кажется, достаточно аргументируют тезис о том, что Глибов не был буквальным переводчиком, хотя среди его басен есть и переводы, сделанные с большой точностью /напр. "Мужик та Лисяца"/. Глибов уже в баснях-переводах реализует одно из непеременимых условий интерпретации известных сюжетов - он придает им национальный колорит. Стремление к этому обнаруживается и на уровне языка, что естественно, на уровне образном и композиционном. Особенно отчетливо это обнаруживают авторские переложения басен Крылова. Наконец, эволюция творческой индивидуальности Глибова подтверждает это направление творческих исканий поэта.

Оригинальные по сюжету и стилистике басни Глибова несут в себе творческое осмысление опыта не только Крылова, но и его знаменитых предшественников. Если же искать наиболее

выразительные особенности басни Глибова, отличающие от учителя, то, по-нашему мнению, следует отметить прежде всего значительно больший удольный вес лирического начала. Межучая песенная национальная традиция воздействует и на жанр, подверженный строгой логике и рационализму. К тому же обращение Глибова к собственно лирическим жанрам свидетельствует об особой грани дарования баснописца. Еще одной характерной чертой басни Глибова является детальная разработка характеристик персонажей, обстоятельств, обусловивших события, возрастание роли диалога, способствующего своеобразной драматизации повествования. И, наконец, создание яркой национальной колористики басенного повествования, проявившейся еще в переводах, и делает басни Глибова классикой украинской литературы.

Благодаря творческому усвоению наследия Крылова путь становления Глибова- баснописца был стремительным и ярким. Уже в первых опытах Глибов предстал как талантливый и самообытный поэт, создатель национальной реалистической басни.

Литература:

1. Эта проблема была фундаментально исследована в работе: Б.Деркач. Крылов і розвиток жанру байки в українській дошовтневій літературі.-К.,1977, однако некоторые аспекты проблемы нуждаются в дополнительном освещении; 2. В.Г.Белинский. Собр.соч. В 3-х Т.-М.,2.-С.716; 3. В.Г.Белинский. Там же.-С.718; 4. І.Франко. Літературно-критичні статті.-К.,1950.-С.373; 5. М.Т.Рильський. Зібр.творів у 20-ти тт.-К.,1966,-Т.12.-С.267; 6. Колянов В. Становление классического стиля в русской литературе.-В кн.:Теория литературных стилей. Типология развития нового времени.-М., 1976.-С.76-77.

СЛОВЕСНО-ХУДОЖНЯ МАЙСТЕРНІСТЬ ЛЕОНІДА ГЛІБОВА

Мова поезії, як і поезія в цілому, завжди посідала почесне місце в комплексі словесно-художньої творчості народу, його літератури і мистецтва, в арсеналі всієї духовної культури, літературної мови зокрема. Звучність, мелодійність, тематична сконденсованість, крилатість думки, глибока ліричність, драматизм є тим, що становить поетичність вислову і складає нев'янучу чарівність мови поезії, визначає її емоціональний вплив. Саме такими ознаками характеризується літературна спадщина Леоніда Глібова, яка вражає нас своїм жанровим різноманіттям. Йому належать, крім загальнонаціональних байок, ліричні вірші, сатиричні поезії, віршовані казки, загадки та відгадки для дітей, ряд критичних заміток, фейлетонів, кількі драматичних і прозових творів тощо.

У своїй словесно-художній поетиці Леонід Глібов поєднує мудре і співуче слово усної народної творчості з літературною мовою. І це найбільш виразно виражається у його ліричних поезіях та байках. Серед віршованих творів, написаних Глібовим, цікавими в цьому плані є вірші пісенно-романтичного плану – "Скажіть мені, люди добрі", "Як за лісом, за пролісом", "Летить голуб понад полем", "Журба". Більшість з них витримані автором у стилі народної пісні, хоч і не були повною стилізацією під фольклор. Вони органічно близькі і своїм змістом, і духом до народного мелосу. Ці класичні поезії характеризуються народним способом мислення і вислову. Тому через глибоку життєвість, яскраву емоційну виразність, виняткову мелодійність звучання окремі його вірші стали піснями-романсами. До них належать "Моя веснянка", "Стоїть гора високая", "Зіронька", "О* не цзісти калиноньці". Іван Франко справедливо назвав ці твори "чудовими ліричними п'єсами", "перлинами української лірики". Однак, наслідуючи народну думку, поет не переспірував чи сліпо наслідував її – ці мотиви, художні образи він модифікував у своїй поетичній уяві, переосмислював і переробляв відповідно до власної творчої мети.

У словесно-образній тканині поезій виразно виділяються засоби народної пісенності. Леонід Глібов вмів і вправно використовувати у своїй ліриці такі образотвірні засоби, як поетичні епітети: "яс-

не сонечко", "чорні брови", "гарна дівчина", "степ широкий"; порівняння: "степ – як море", "теплий вітер Хвилями гуляє", "Зелений гай, густесенький, Неначе справді рай", "Ідеп похила, невесела, Мов подорожній чоловік"; зменшувально-пестливі слова: "липенько", "бабусенько", "зіронько", "густесенький", "свічечка", "яснесенький"; народні фразеологізми: "світом нудить", "сеоденько мліє".

Словесно-художня майстерність Леоніда Глібова полягає і в тому, що його байка позначена яскравою національною своєрідністю, в ній характери, побут, пейзаж, гумор, мова – українські. Колоритна мова байок поета відзначається жвавістю, мальовничістю, влучними виразами, різноманітним лексичним словником. Вдале використання гнучкого і правильного синтаксису, живих деталей, пластичних образів, які психологічно повдвигі і внутрішньо мотивовані, поглиблюють реалістичність байок "Мальований стовп", "Лисиця-жалібниця", "Щука", "Бовкита Ягня", "Лебідь, Щука і Рак", "Дуб і Лозина". Тут маємо величезну кількість прислів'їв та приказок, які давно перестали бути просто авторськими і увійшли до загальнонародної скарбниці: "... хура й досі там", "ніколи не хвались поки гаразд не зробиш діла", "Як не піймав, то не кажи, що злодій", "Дурний порядок – дурне й діло", "Два хитрих мудрого не переважуть". Деякі з байок закінчуються порадами-сентенціями, які не втратили актуальності і в наш час: "Хто вік по-божому прожив, Ніколи зла і кривди не чинив, Того до смерті будуть поважати І добрим словом поминати" /"Лев-дідуган"/, "не плюй в колодязь: пригодиться Води напиться" /"Лев та Миша"/, "Отак зависливії люди /Вони є всьди!/: Якщо завилно їм – куди! Брехати, мов собаки, стануть... А ти собі іди та йди: Набрешуться та й перестануть" /"Про хиті та Собаки"/. Тому не випадково, що окремі байки Леоніда Глібова навіть виростили із приказок, які визначали їх мораль і структуру, а сама байка ставала розгорнутою метафорою.

Ліричні пісні і байки Глібова збагатили скарбницю української культури, здобули широке визнання в народі й забезпечили їхньому авторові вдачну пам'ять нащадків. Використовуючи досвід Тараса Шевченка, поет широко користується невичерпними, мовними, фольклорними джерелами. Він надає слову реалістичної відчутності і яскравої образності. Шедре використання мовних багатств народу забезпечило творам Леоніда Глібова особливу пісенну тональність і мелодійність, ліричну проникливість, інтонаційну розмаїтість, емоційність та невичерпність.

ДЕКОДУВАННЯ ВІДАД'ЄКТИВНИХ ПРИКМЕТНИКІВ У БАЙКАХ

Л.І.ГЛІВОЗА

Творчість Л.І.Глібова залишила помітний слід в історії української літератури і літературної мови. І не лише тому, що "поглибила і розширила на реалістичному ґрунті мовностилістичні засоби байки"¹ – Л.Глібов зумів виявити великі художні можливості літературної мови на народній основі, в тому числі й такого її арсеналу, як імена, зокрема, відад'єктивні прикметники.

Прикметниковий фонд кожної мови – це її обране багатство, самобутність якого визначає як специфіку загальнонародного мислення і мовлення, так й індивідуальну оцінку реальності. Прагнучи в'ясувати місце відад'єктивних прикметників в мовній творчій лабораторії письменника і ті їхні можливості, які виявилися у багатогранній діяльності Л.І.Глібова, ми й обрали об'єктом дослідження мову його байок.

Такий підбір матеріалу, гадаємо, дасть додаткові відомості, по-перше, про розширення значення ряду слів-прикметників, що збагатили народно-розмовне джерело української літературної мови, і, по-друге, про майстерність Л.Глібова у використанні відад'єктивних прикметників залежно від стилю літературної мови.

Відад'єктивних прикметників у мові багато, і вони досить часто використовувались письменниками ХІХ – початку ХХ століття, особливо прикметники з суфіксами суб'єктивної оцінки та ступеня вияву інтенсивності ознаки.² Багатий матеріал в цьому плані дає мова байок Л.Глібова.

У байках нами зареєстровано більше 120 відад'єктивних прикметників, деякі з них повторюються по кілька разів.

У творах Л.Глібова виявлено відад'єктивні прикметники, утворені кількома варіантами суфіксів, які розширюють конотативне значення слова. Найпродуктивнішими із цієї групи суфіксів з лексико-граматичним значенням є суфікси -еньк- /вжито 76 разів/, -есеньк- /20 р./, -ісіньк- /3 р./, -іш-, -ш- /9 р./, -енн- /13 р./, -ущ- /6 р./, -юч- /2 р./.

Серед префіксальних варіантів виділяються префікси не- /18 разів/, пре- /5 р./, най- /26 р./.

Щоб розкрити глибину конотативного значення відад'єктивного прикметника у повному багатстві байок Л.Глібова, ми простежимо

роль суфікса -еньк- у вираженні естетичного, емоційного, оцінного, стилістичного значення слова, яке досягається цим формантом.

Суфікс -еньк- приєднується до основи похідних і непохідних прикметників. У ста семи байках прикметники з цим суфіксом зустрічаються сімдесят шість разів. Частина з них має чисто емоційне значення, тобто виражає суб'єктивне ставлення мовця до якості предмета без супровідних відтінків зменшюваності.³ Так, Л.Глібов чотири рази вживає прикметник "бідненький" "бідненький Хом'як"/Кундель, I, 187/, "бідненька Лозина"/Дуб і Лозина, I, 152/, "бідненькі Карасики"/Танці, I, 116/, виражаючи співчуття дійовим особам, жертвам експлуататорського ладу.

Різноманітне стилістичне навантаження виконує прикметник "старенький": від пестливого значення до вираження зневаги, іронії, навіть сарказму.

- Ну молодець! - гукнув Комар старенький, -
Утяв, дарма, що молоденький.
/Лев і Комар, I, 202/.⁴

- Старенька Миша горювала:
Йї нігде бідній було жить...
/Лев та Миша, I, 49/.

Прикметник "старенький" вживається з пестливим значенням, показує співчутливе ставлення автора до дійових осіб.

Хто вітриться кудись шукать якогось раб,-
Тому я приказку стареньку нагадаю:
Там хороше, де нас нема.
/Мандрівка, I, 109/.

Але, крім пестливого значення, суфікс -еньк- вказує і на високу міру вияву якості: "Ці приказку стареньку"- не нову, а досить стару, давню, добре відому.

Із зовсім іншим значенням вживається прикметник "старенький" у байці "Цука":

На той раз суддями були:
Ік: їсь два Осли,
Одна нікчемна Шкапа
Та два стареньких Цапа...
/Цука, I, 67/

- не лише старі, а й безвольні, нерозторопні істоти, які не вміють і не можуть прийняти правильного рішення. Це стилістичний засіб для вираження зневаги, іронії. В інших ситуаціях це значення

підсилюється займенниками та прикметниками: якіїсь, нікчемна, добрячий та плохий: "лікіїсь два Осли", "нікчемна Шкапа", "народ... добрячий та плохий".

Із значенням не потрібна, зайва вживає Л.Глібов цей-прикметник і в байці "Білочка".

Наш вік біжить, не скажеш: потривай

І Білочка свого діждала -

Старенька і беззуба стала...

/Білочка, I, 138/.

Слід пам'ятати, що значення прикметників великою мірою залежить від контекстуального середовища, яке розкриває стилістичний потенціал слова. Цей приклад засвідчує цю думку. Прикметники, як й інші категорії повнозначних слів, характеризуються узагальненістю значення. Абсолютна більшість їх є багатозначними словами, які можуть передавати не тільки ті ознаки, що завдяки життєвому досвідові усвідомлюються як прямі, найбільш звичайні, а й як переносні, метафорично осмислені. Лише поєднуючись з іменниками, в оточенні інших слів /бо іменники в байках теж вживаються метафорично/ вони конкретизують свій стилістичний потенціал.

З'ясовуючи варіанти вживання форманта -еньк- у ад'сктивах, ми прийшли до висновку, що чистого емоційного значення у байках Л.Глібова вони майже не мають. Воно, як правило, поєднується з експресивним, оцінним, стилістичним значенням.

Прикметники з суфіксом -еньк- не становлять однотипного значення, частина ад'сктивів вказує на зовнішні ознаки, внутрішні риси особи, властивості предмета і т.ін. Приєднується суфікс частіше до непохідних основ слів, які вже вказують на дану ознаку: "Плачок зависливенький" /Плак, I, 65/, "я п'яленький" /два Кума, I, 59/. Підкреслені прикметники вказують на достатню міру вияву якості й одночасно виражають зневагу, іронію.

На означення достатньої чи навіть високої міри якості вжиті і прикметники "чуби мокренькі" /Лука, I, 67/, "сухенькі лапки" /Цуцик, I, 167/, "доля веселенька" /Лук і Вджола, I, 137/, "Кругленька Перлинка" /Півень і Перлинка, I, 121/.

Прикметник "мокренькі" має не тільки пестливе значення, а й вказує на високу міру якості, досить мокрі, дуже мокрі, підкреслює великі зусилля, завдяки яким визискувача "до суду при-таскали". Ось чому прикметник "мокренькі" слід вважати таким, що означає високий ступінь якості - досить мокрі.

Крім емоційного забарвлення пестливості, прийменник "сухенькі" вказує на достатній чи навіть високий вияв міри якості – зовсім сухі, бо Цуцик хвалиться, що він живе у горнищах, на килимах качається, а не бігає по бур'янах. Одночасно цей прикметник вживається для вираження зневаги, іронії до Цуцика. Вказуючи на достатню міру вияву якості, прикметник "веселенька" в даному мовно-мово оточенні вжитий з іронічним значенням.

Частина прикметників із суфіксом -еньк- є постійними епітемами, які дуже широко використовуються в усній народній творчості. Л.Глібов вживає їх з метою стилізації під народну творчість. У цьому ще раз підкреслюється уміння байкаря використовувати народно-поетичну властивість мови. Всі розглянуті нами прикметники з суфіксом -еньк- утворені від основ якісних прикметників. Однак у фольклорі та усно-побутовій мові трапляються такі ж форми, утворені від відносних прикметників. Л.Глібов використовує їх для надання вислову народно-поетичного звучання: "вишневенький садочок" /Зіалка й Бур"ян, I, 144/, "вареничок бокастенький" /Зареники, I, 193/. Таких утворень у байкаря шість.

У творах Л.Глібова засвідчені приклади ад'єктивів, у яких формант -еньк- виражає значення зменшеності чи пестливості не самостійно, а разом із зменшувально-пестливими іменниками, які проявляють емоційне забарвлення. Наприклад: маленький голубчик /Жвавий Хлопчик, I, 163/, маленьке серденько /Тінь і Хлопчик, I, 174/.

Часто одне і те ж значення передається синонімами, які вносять різноманітні відтінки у значення. Як синоніми до прикметника "маленький" – вжиті прикметники "тоненький", "коротенький", "молоденький". у байках "Дуб і Лозина", I, 152, "Орачі і Муха", I, 152, "Мишача рада", I, 82.

Отже, фрагменти аналізу відад'єктивних прикметників, вживаних в байках Л.Глібова, показують, що письменник, вдало використовуючи багатства української мови, вносить в значення ряду слів-прикметників нові відтінки значення, які не завжди фіксуються відомим словниками. Вивчення специфічно-авторського вживання прикметників у творах Л.Глібова дає можливість глибше пізнати невичерпні стилістичні можливості цієї частини мови.

1. Курс історії української літературної мови /За ред. І.К.Білодіда. Т.І.-К., 1958.-С.424.

2. Сучасна українська літературна мова.-К., 1973.-Т.У, с.321;т.Ш, с. 178.

4. Леонід Глібов. Твори у 2-х т.-К.: Наук. думка, 1974.

СЕМАНТИКО - СТИЛІСТИЧНІ ФУНКЦІЇ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ
ДІЄСЛІВНОГО ТИПУ У МОВІ БАЙОК Л. І. ГЛІБОВА

Мова байок Л. І. Глібова образна, соковита, багата на виразові засоби різного типу. Використовувачи сюжети майстрів-байкарів, митець спирався на живу народну основу, надавав творам виразного національного колориту. Одним з найвиразніших ознак майстерного володіння автором українською мовою є використання у творах багатого і різноманітного фразеологічного матеріалу і власне фразеологізмів /Ідіомів/ зокрема. Наприклад: спастися з тіла; лиха година; проймає циганський піт /кого/; держатися (свого) берега; поминай як звали та Інкі.

Серед лексико - граматичних груп фразеологічних одиниць /ФО/ у мові байок Л. І. Глібова найбільшу частку становлять одиниці дієслівного типу. Їх близько двохсот, що становить 250 фразеологізмів. Такі одиниці образно виражають поняття різних дій, станів, процесів, що відбуваються у суспільстві. Наприклад:

| | |
|--|-----------------------------------|
| А все се лихо брехні діють. | Сама дурненька голова, |
| Як адумав - <u>печінки тліють!</u> | Мовляв, <u>біду собі купила</u> - |
| / "Лисиця і Ховрах" / | <u>Талан занастила.</u> |
| Той робить те, другий - друге; | / "Дерево" / |
| Всяк <u>слово б берега й держався.</u> | Снігур сидить на дубочку |
| Еге! | І <u>плете звоз.</u> |
| / "Шлак" / | / "Снігурі та Синичка" / |

Семантико - стилістичні функції дієслівних ФО багатопланові і різноманітні. Найбільш характерною є функція уточнення та диференціації значення. Наприклад:

| | |
|---|----------------------------|
| Синиця <u>славу розпустила.</u> | "поширвати неправдоподібні |
| Що хоче море запажить. | чутки" |
| / "Синиця" / | |
| Набрался розуму, довідався дива й гора. | "дуже багато брехати" |
| Один був гріх: <u>і не дихче.</u> | |
| <u>Як не брехче.</u> | |
| / "Диковина" / | |

Так завидючий чоловік "здаватися до брехні"
На брехні верне свій язик.
/"Лисиця й виноград"/

Усі ці фразеологізми крім загального значення "говорити неправду, брехати" мають семантичні відтінки і використовуються автором відповідно до контексту і загального звучання байки. Відрізняються вони також і астилістичною поглядом. Так Ф0 розпустити славу є більш нейтральним і тяжіє до фольклорно – поетичного мовлення, а такі фразеологізми як І не духне, як не брехне; вернути язик на брехні чий несуть на собі відтінки зниженості, згрубілості, вони відзначаються високим ступенем вираження мовної експресії. Досить цікавим щодо значення є і фразеологізм модоті брехну, який у контексті набуває значення "говорити неправду", а не "вести порожні балачки", яке наводить "Фразеологічний словник української мови /Уклад.: В.М. Білоноженко та Ін."

Використання таких одиниць сприяє динамізації розвитку дії, допомагають якнайповніше розкрити авторський задум і виражають ставлення до зображуваного:

Дознався купець, що пахне не мишами,
Не роздятався та й став кричати:
"Е, треба їм гаразд всім прочуханки дати!"
/"Купець та миші"/

Ягнятко більше не озвалось...
На світі нажибось, награлось...
Затихло... спить...
/"Гадюка і Ягня"/

Нагадав хтось тобі лихо,
Як тій коєї смерть.
/"Снігурі та Синичка"/

Як бачимо, в залежності від використаних фразеологізмів змінюється і саме звучання текстів: від фамільярно – іронічного до ніжно – ліричного та зневажливого.

Фразеологічні синоніми та варіанти у байках виконувть також функцію уникнення тавтології, наприклад, у байці "Дідок і Вітряки" автор використовує лексико – синтаксичні варіанти одного фразеологізму: модоті язиками та язиком вертіти у значенні "говорити дусті, непотрібні речі, розводити балачки".

Гяйбов своєрідно відобразив і спів соловейка у творі "Осел і Соловей", де

. . . Соловей аж горло надриває
і на всі заставки співає. . .

У такому поєднанні ці фразеологізми набувають спільного значення " дуже старанно, докладати найбільших зусиль". Але все ж таки догодити.

Одлові річ марна навіть для Солов"я, недаремно байкар застерігає саме таких Соловейків дошкулююч Іронією.

Іноді ж навпаки автор навмисно вдається до ювтору. Зокрема у байці " Старець" ФО ковтати слізюньки створив своєрідне композиційне обрамлення:

Вітер віс-виграває,
Старець слізюньки втирає. . .

Однією з найхарактерніших є функція нагнітання, концентрації висловлювання. Фразеологізми дієслівного типу дуже зрідка мають нейтральний характер, важливими є нашарування суб"єктивних емоційних характеристик.

Наприклад:

а/ Здихнув. . .
Та й каже : " Де та правда ділась ? . .
Яка б тут шарварка зробилась.
Який би гомін підняли
І Вівчарі І кунделі,
Якби мені зробить таке скотілось! . . "
/ "Бовк І вівчарі"/

У даному випадку нейтральніший фразеологізм підняти гомін /"почати кричати, нервувати" / підсилюється значно експресивно забарвленим зробити / зчинити / шарварок з таким же семантичним значенням.

б/ Миша та притьом
в Поміх травою, логушкою
З переполоху почухрала -
Туди - сюди й я очей пропала
/ " Лев та Миша" /
Дали йому такої начиначки ,
Що аж шматки посипались кругом.

/ " Ягця " /

Куди се ти , кумасенько, біжиш ?

Даш, неначе з ляку , драда...

Ні нашо не глядиш.

/ "Лисиця і Ховрах" /

Емоційно забарвлені лексичні компоненти ф0 типу почухрада, дати драда, дати наминачки створюють виразну картину зображуваного, підсилюючи Інформативне навантаження висловлювання.

Констатитивну функцію, коли такі одиниці структурно належать до моралі байки або завершують її.

Наприклад :

Сказать би дурням тим ,

Що як капшук порветься -

Розійдеться Іх слава, як той дим,

І панство лишнее минеться ! / "Торбина" /

Щоб, розбалакавшись, не влізати "в проводочку"

Я швидше ставлю точку. / " Танці" /

Уникнувши багатьох слів, виразів, байкар повною мірою виражає своє ставлення, дає оцінку не лише як сторонній, а і як активний співбесідник.

Для байок Л.Глібова характерним є використання вербальних фразеологізмів розширеної структури як засобу посиленої мовної експресії:

Куди се ти, кумасенько, біжиш ?

Даш, неначе з ляку, драда...

Ні на що не глядиш / "Лисиця і Ховрах" /

"Тікати так швидко, як можна, рятуватися"

Дали йому такої наминачки,

Що аж шматки посипались кругом / " Ягня " /

" дуже сильно побити, завдати значної шкоди "

Такі одиниці сприяють ще точнішому, образнішому враженню певного поняття, емоційно-експресивних оцінок, напруженості викладу, що при невеликих розмірах байки дає змогу автору якнайповніше донести до читача думку, впливаючи не лише на розум, а , найперше, на почуття читача, не залишаючи його байдужим.

Нежинский период - точка отсчета научной деятельности академика Е.Ф. Карского

Свою научную деятельность Е.Ф. Карский начал как собиратель памятников устного народного творчества. И первые его пять опубликованных научных работ относятся к 1863-1865 гг.¹, т.е. к нежинскому периоду его жизни. Нет сомнения в том, что на это направление научных интересов белорусского ученого в определенной мере повлияла и богатая культура Нежинщины, и серьезная филологическая школа учебного заведения, где он учился.

Одна из работ Карского этого периода - "Белорусские песни села Березовца Новоградского уезда Минской губернии", опубликованные в томе XII за 1864 год и в томе XIII за 1865 год "Русского филологического вестника", журнала, бессменным редактором которого он станет с 1905 по 1917, когда "Русский вестник" прекратил свое существование.

Уже в этом студенческом труде Карский "поставил перед собой исключительно большие требования в отношении точности записи фольклора"². Записав песни непосредственно от певицы, Карский не только обращает внимание на точную передачу звуков белорусского языка, но и дает анализ лексики записанных им 59 песен, подчеркивает особенности значения и произношения слов, делает замечания о грамматическом своеобразии белорусского языка.

Кристалльное внимание Карского к особенностям звучащей белорусской речи проявилось в следующей его большой работе "Обзор звуков и форм белорусской речи", впервые опубликованной в X томе "Известий Историко-филологического института кн. Безбородько" /1865 г./.. Эта работа позднее не была включена ни в одно собрание трудов Карского, поскольку в улучшенном и переработанном виде вместе с другими работами она составила первый выпуск его многолетнего труда "Белорусь" - "Исторический очерк звуков белорусского языка".

На основе собственного материала, собранного на обширной территории тогдашней Беларуси, и широкого сопоставления с другими языками Е.Ф. Карский впервые научно доказал и открыто заявил, что так называемое западнорусское наречие не западный диалект русского языка, а самостоятельная, самобытная языковая система, сформировавшаяся в XII столетии и имеющая специфические черты на всех уровнях.

Доказательный материал, которым оперировал Карский, характеризуя специфику фонетической системы белорусского языка, составил свыше 630 наименований источников. Сюда, кроме шести сборников материалов, собранных ученым лично, вошли этнографические и фольклорные материалы и сборники, грамоты, очерки путешественников, произведения белорусских, польских, украинских, русских и других писателей, поэтов и ученых, деловые документы разных эпох, религиозная литература, словари. Таким образом Е.Ф.Карский выявляет специфику белорусского языка на двух осях координат: во времени, начиная с палеографического и исторического очерков, и в пространстве, сопоставляя белорусский язык с современными ему родственными и неродственными языками.

В палеографическом очерке первого выпуска "Белорусов" Карский отмечает некоторые специфические черты уставного и полууставного письма западнорусских рукописных книг, особенно смоленско-толошских грамот, начиная с 1229 года и некоторых литовско-русских грамот 1349, 1366, 1414 гг.³ Еще больше отличий имеют шрифты старо-печатных белорусских книг, издаваемых в Вильне Ф.Скориной, а в Несвиже Сымоном и В.Тяпинским.⁴ Эта специфика отражена в начертании букв к, в, т, е, з, выводимом из полуустава, а также в "особо вычурных" ч, ж, ю, т, изобретенных самим Скориной.

Для сравнения Карский отмечает, что Учительное евангелие, изданное в Заблудове прибывшими в 1569 году в Литву московскими изгнанниками Иваном Федоровым Москвитиным и Петром Тимофеевым Юстиславцем, резко отличается по шрифту от скорининских изданий и совпадает по рисунку с восточнорусским полууставом.

В историческом очерке первого выпуска "Белорусов" Е.Ф.Карский прослеживает все изменения, происшедшие в фонетической системе древнерусских говоров, легших в основу белорусского языка. Так, отмечая дзеканье и цеканье как одну из самых характерных особенностей белорусского языка, он обращает внимание на то, что это фонетическое явление отличается от подобного в польском и по артикуляционным особенностям и по времени развития: польское - "шипящее", белорусское - "свистящее"; польское могло повлиять на белорусское не раньше XVI ст., в то время как это явление на белорусской почве развилось не позднее XIV ст.

Названиями работами не исчерпывается в деятельности Е.Ф.Карского связь *salva mater*. В "Известиях Историко-филологического института кн.Безбородько в Нежине" в т.ХУ, в 1895 г. опубликована его статья "Русские наречия домор, долор", в которой он, вопреки

господствующей точке зрения о развитии этих слов из форм дательного падежа, доказывает связь этих названных слов с формами творительного падежа.

Е.Ф.Карским написан ряд рецензий, статей, критических заметок о творчестве тех, кто в той или иной мере причастен к Нежинщине. Это статья "О значении Н.В.Гоголя в истории русского литературного языка", заметки о сочинениях В.И.Резанова /1907 г./, Ф.Ф.Брандта /1911г./, М.И.Соколова /1911г./ и др.

Ученый широчайших научных интересов, основатель белорусского языкознания, Е.Ф.Карский отстаивал необходимость применения сравнительно-исторического метода в славянском языкознании. На это он указывал еще в самой первой своей студенческой работе - критической заметке "Слово "человек" в производствах" - Н.Н.Бодров /ФЗ, 1883г., вып. I. Воронеж/, в которой начинающий ученый "обнаруживает не только превосходное знание славянских языков, греческого, латинского, других индоевропейских языков и древнееврейского языка, но и исключительное умение сопоставить и проанализировать данные различных языков"⁵.

Научное кредо - без знания других языков и сравнения с другими языками нельзя в полной мере познать законы своего родного языка, с которым руководствовался Е.Ф.Карский как славист и как белорусист, было сформировано в нем Нежинской филологической школой. Актуальность этого кредо для лингвистики сегодняшнего дня трудно переоценить.

Использованная литература:

1. Ляпунов Б.М. "Очерк жизни и деятельности академика Е.Ф.Карского". - Известия АН СССР. Отдел общественных наук. - 1932. - №3. - с. 167 - 192.
2. Борковский В.И. Исследования Е.Ф.Карского по белорусскому языку // Карский Е.Ф. Белорусы. Вып. I. - М.: АН СССР, 1955. - с. 454.
- 3,4. Карский Е.Ф. Белорусы. Вып. I, М.: АН СССР, 1955. - с. 49; 71.
5. Борковский В.И. Труды академика Карского Е.Ф. по славянским языкам. // Карский Е.Ф. Труды по белорусскому и другим славянским языкам. М.: Изд-во АН СССР, 1962. - с. 696.

Градуальний ряд фразеологізмів-синонімів у контексті мовотворчої практики 6.Гуцала

Мовна художня творчість - двобічний процес. З одного боку, загальноживана мова і конкретний її пласт - загальнонаціональна ідіоматика - є органічною основою, будівельним матеріалом для творчої лабораторії письменника, а з другого - "індивідуально-авторські іновациї різних категорій і форм на всіх рівнях мови визначаються характером і особливостями обдарованості письменника, його творчої манери"¹. Талановитий митець збагачує лексико-фразеологічну систему мови новими одиницями або семантичними відтінками у значеннях їх, модифікованими, оказіональними елементами.

Мовленнєвий статус фразеологічної одиниці /ФО/ як мовного знака вторинного утворення пов'язується насамперед з планом цілеспрямованої модифікації компонентів або градації, що детермінують інтенсифіковану виразність, комбінаторне нарощення смислу, додаткову асоціативність і функціонує в контексті, і контексту. У художньому мовленні 6.Гуцала використовується принцип семантичної градації: фразеологізми, поєднуючись у синонімічні ряди, розглядаються як мікросистема впорядкованих множин. У синонімічному ряді тонше відчувуються відтінки значення кожного синоніма, краще розрізняються "обертони смислу", зрештою втілюється вся акумулятивність думки письменника. ФО "виряджується" додатковими семантичними нюансами, синтезованою конотацією, вступає у нові взаємозв'язки і взаємовідношення, які не виявлялися поза межами ряду.

Як зазначалося, фразеологізми-синоніми /ФС/ як інтегранти ряду перебувають між собою в тісних семних відношеннях. Парадигматичні семантичні відношення виявляються на рівні організації мовних одиниць у мікросистему /ряд/. Градаційні відношення, що розвинулись у середині синонімічного ряду, породжують особливий тип синонімії - градуальну синонімію. Градуальна синонімія можлива лише у синонімічному ряді, конститuentи якого характеризуються смисловим градацією, ступінчастим поступовим нарощенням смислових відтінків. ФС виражають стан, дію, якість, кількість, ступінь, інтенсивність, позначають ситуації, стан речей. Цей процес відбувається комплексно. В синонімічному ряду кожний наступний синонім дає нове додаткове повідомлення про позначуваний предмет. Як вважає Л.О.Новиков,

функція уточнення є найважливішою семантичною функцією синонімів. "Необхідність уточнення викликана тим, що позначуване /предмет, явище, властивість і т.п./ не "покривається" через свою різнобічність і багатогранність одним лексико-семантичним варіантом. Виникає необхідність одночасного вживання зразу декількох схожих і разом з тим різних одиниць, окремі індивідуальні смисли яких з різних сторін були б "спрямовані" на позначуваний предмет /явище/, розкриваючи у ньому все нові й нові якості, роблячи його "випуклим", ніби стереоскопічно сприйманим".² Цим насамперед і пояснюється виникнення "градаційної драбини" ознак, що експліцитно побутує у контексті художнього твору. Приклад: "...сказала Дармограха-й раків не стала пекти від сорому, й вуха її не зів'яли від стиду, й крізь землю не провалилася /Є.Г./". Асоціативно-образне мислення письменника залежно від конкретної ситуації виділяє той чи інший фрагмент явища, дії різними за планом вираження мовними знаками. У новій сполучі, синонімічній попередній, побутує додатковий семантичний відтінок, що уточнює попередній при позначенні позамовного об'єкта.

За інтенціональністю семантики ФС поділяються на рівнозначні та нерівнозначні. Семантично рівнозначні /абсолютні/ синоніми характеризуються максимальною зближеністю /дублетністю/ у предметно-логічній віднесеності. Їхня інтегральна /ядерна/ сема, що є визначальною для всього ряду, переважає над диференційними. В такому випадку диференційні семи нівелюються. Приклади: 1/ "Кричала Мартоха, наче хотіла своїм криком дуба зрубати або ж своїм криком огонь погасити. Ну й давала хльосту, ну й давала прочухана, ну й наганяла розуму до голови!" /Є.Г./ 2/ "Ну й жіноцтво, ну й химородство! Хоч їх обох до однієї гілляки підчепи - одна другу не переважають ні в чемності, ні в хитрощах, ні в лукавстві. Одним миром мазані. обоє рябоє, одного плоту коли" /Є.Г./". У першому прикладі градаційні семи "характеристичність", "пейоративна оцінка комунікатора", "інтенсивність у вираженні шуму, крику, імпульсивного динамізму". У другому - кількісна градація у виявленні однозначних характеристик комунікантив і суб'єктивна оцінка письменника. Естетичною особливістю побудови градаційного ряду є те, що він актуалізується письменником як парцельована конструкція, основна функція якої - експресивне виділення тієї чи іншої частини висловлен-

ня. "Парцельовані конструкції деталізують повідомлення, одночасно роблять його більш осягнутиим, внаслідок чого посилюється його дієвість і - в цілому - зростає інформативність".² Таким чином, семантично рівнозначні ФС у структурі ряду мають однакову предметно-логічну віднесеність, характеризуються нульовою опозицією, тобто семантичною еквівалентністю семантичних елементів - інтегральних ознак, виражають градацію певних модально-оцінювальних характеристик та градацію ступеня міри інтенсивності дії чи якості.

Градуальний ряд семантично нерівнозначних одиниць складають одноструктурні та різноструктурні ФС: "... бо безтурботному правлінню колгоспу ні свербіло ні боліло, воно в вус не дуло і вухом не вело" /Б.Г./, ФО "в вус не дуги", "і вухом не вести" семантично рівнозначні, характеризуються нульовою опозицією сем. Семантична опозиція диференційних сем виявляється у значеннях ФО "ні свербіло ні боліло", /яка є оказіональною/, та ФО "і в вус не дуги", "і вухом не вести": 1/ сема "байдужість"; 2/ сема "безтурботність" при градації за ступенем характеристичності осіб. "Якщо поняття, виражене фразеологізмом, здатне сприйматися емоційно чи експресивно, то тим більша вірогідність виникнення великої кількості фразеологічних одиниць".³ Приклад: "Може, те, що сказала Мартоха, когусь не до цуги, чи не до шмиги, ані до ради, ані до звади, ні в тин ні в ворота, ні те ні се, ні кукуріку!" /Б.Г./ Референти ФО характеризуються широкою сіткою диференційних ознак. Для диференційних елементів, у свою чергу, властивий градаційний елемент. Семантичні протиставлення /опозиції/ максимально можливі за умови розташування нерівнозначних конститuentів за принципом семантичної градації, яка забезпечує високий ступінь міри невдоволення, недоречності з погляду комунікатора.

Об'єктивне існування світу, ознаки, властивості відображаються свідомістю людини з різним ступенем повноти, вичерпності на певних етапах пізнання. Це суб'єктивний момент відображення. Денотативно-об'єктивні речі, ситуації, події, осмислені, пізнані людською свідомістю, маніфестуються мовними знаками. Суб'єктивне осмислення фрагмента буття складає інтелектуальну модель денотата. "...позамовні об'єкти, позначувані фраземами, належать не стільки матеріальній дійсності, скільки духовному світу людей, їх суспільній свідомості - сфері інтелектуально-емоційного відображення об'єктивної реальності".⁵

Фразеологічний синонімічний ряд, абстрагований асоціативно-об-

разним мисленням індивіда, складають семантично еквівалентні мовленнєві одиниці, що позначають один денотат, але характеризують його в семантично диференційованих площинах. Сфера явищ об'єктивної дійсності, яка позначається семантикою Φ_0 , широка, різноманітна, строката. Охоплюючи різнобічні явища об'єктивної дійсності, Φ_0 мають здебільшого яскраво виражений антропоцентричний характер. Отже, денотати, позначені референтами Φ_0 , у конкретному мовленнєвому контексті належать до різних сфер побутування індивіда, якісно оцінюються комунікатором. 1/ Характерологічна денотативна сфера:- індивідуально-типологічні особливості людини: а/ "А як не вмю зиску злупити зі своєї слави, то, може, я справді - ні врізати ні доточити, ні пес ні баран, ні взад ні вперед, - лишаюся посеред"/С.Г./."Я безхарактерний, ні риба ні м'ясо, ні свині на ритник, ані теляті Ізак на морду"/С.Г./;- розумові інтелектуальні здібності: б/ "Але, навіть марчи замуrowаний рот, я городив ні се ні те, теревені гнув, курзю-верзю - горохова каша!"/С.Г./ "-Ти, ...Трохиме Трохимовичу, якось так складно говориш, що ні в тин ні в ворота - ні в'язати ні чоботи шити"/С.Г./ 2/ Психо-фізіологічна денотативна сфера:- стан душевного дискомфорту, відчаю, тривоги: а/ "... і така мене брала досада- хоч вовком виї, хоч скачи гопки, хоч на лебо дерися"/С.Г./

Отже, в градуальних синонімічних рядах з семантично нерівнозначними Φ С градацію потенційно актуалізують диференційні семи. У синонімічних рядах з абсолютними Φ С градація має швидше стихійний характер. Тут Φ С як експресивами характеризується особа чи стан особи, дія, ситуація з кількісного боку, але ця кількість обов'язково програмує нову якість.

Л І Т Е Р А Т У Р А

1. Еудагов Р.А. Литературные языки и языковые стили.-М.:Высш. шк., 1967.-С.196
2. Новиков Л.А. Семантика русского языка.-М.:Высш. шк.,1982.-С.232
3. Иванчикова Е.А. Парцелляция, ее коммуникативно-экспрессивные и синтаксические функции // Морфология и синтаксис современного русского литературного языка.-М.:Высш. шк.,1968.-С.278
4. Бабкин А.М. Русская фразеология, ее развитие и источники.-Л.: Наука. Ленинград. отдел.,1970.-С.100
5. Алейренко М.С. Лингвокреативні процеси формування граматичної семантики // Мовознавство.-1988.-75.-С.36

З М І С Т

| | | |
|------------------|---|-----|
| КОВАЛЕНКО В.Г. | Произведения Н.В.Гоголя - источник народо- ведения. | 3 |
| СЕНЬКО И.М. | Смысл названия цикла повестей "Бечера на хуторе близ Диканьки". | 8 |
| НЕЩЕРЕТ Б.И. | Интенсивность и семантическая структура повестей Н.В.Гоголя /на примере сборника "Миргород"/ | 11 |
| ДУБ Л.М. | Тематические группы антропонимов и их стили- стические функции в текстах повестей Н.В.Го- голя "Миргород" | 16 |
| ЗЕЛЕНСКИЙ А.Г. | Мифопоэтика повести Н.В.Гоголя "Страшная месть" | 19 |
| ПОДДУБНАЯ Р.Н. | Таинственный круг Хомы Брута /фольклорные и литературные параллели / | 21 |
| КИРИЛОК Э.В. | Творческое осмысление народного поверья в произведениях А.Пушкина, Н.Гоголя, О.Сомова | 35 |
| АРБАТ Н.Н. | Ритм в повести Н.В.Гоголя "Тарас Бульба" | 43 |
| АНДРЕЕВА Я.Ф. | Употребление колоративных прилагательных в повести Н.В.Гоголя "Тарас Бульба" | 62 |
| АРБАТ Н.Н. | О генезисе исторического фрагмента "Крова- вый бандурист" Гоголя | 74 |
| ДЕМИСОВ В.Д. | Мифологизация мечтателя в петербургских по- вестях Н.В.Гоголя. | 79 |
| АГАЕВА Т.И. | Художественное время в повести Н.В.Гоголя "Нос" | 84 |
| КАТАЛИКНА В.В. | "Невский проспект" как пролог петербургского цикла Гоголя | 86 |
| АГАЕВА Т.И. | Миф о самозванце в гоголевском петербургском тексте | 91 |
| КОБАЛЬЧУК О.Г. | Страх як спосіб організації суспільного жит- тя /комедія М.Гоголя "Ревізор"/ | 99 |
| МИХЕД П.В. | Гоголь и Сильвио Пеллико | 103 |
| ПОДДУБНАЯ Р.Н. | Музыкальное звучание фантастического мира / опыт Гоголя в литературной судьбе мотива/ | 113 |
| МАЗЕСКАЯ Т.П. | Чехов во владениях царя стени - Гоголя | 130 |
| СВЕРЬШИЛОВА Т.Г. | Рецепция гоголевского начала в русской ли- тературе 60-70-х годов XIX века и роман-хрони- ка Н.С.Лескова "Собрание" | 135 |

| | | |
|--|---|-----|
| ГАВРИКОВА И.Ф., МИХЕЕВ В.О. | К вопросу о гоголевской традиции в русском символизме | 137 |
| МОСКОВИЧНА И.М. | Сюжетная ситуация встречи о прекрасной незнакомке в "Невском проспекте" Гоголя и "Дневнике Сатаны" Л. Андреева | 139 |
| ЗИБКО Т.М. | Н. Гоголь в оценке В. Ходасевича | 142 |
| ГУДОШНИК О.В. | Опыт типологического анализа бесовства в русской литературе XIX–XX веков / Н. В. Гоголь "Вий" и М. И. Цветаева "Молодец" / | 146 |
| ВИШНЕВСКАЯ Г. П., ДУБРАВИН В. В. | Традиции Гоголя в творчестве Булгакова Методологические предпосылки анализа музыкально-сценических произведений на сюжеты Н. В. Гоголя | 149 |
| КУЗЬМИЧ О. М., МАСИЦЬКА Т. Б., НЕДІЛЬКО О. Д. | Поетика байок Є. П. Гребінки Народно-розмовні елементи у мові байок Є. Гребінки | 154 |
| ДЕМЕЛКО І. М. | Особливості найменування осіб та предметів у байках Є. П. Гребінки | 156 |
| МИХЕД П. В., МИХЕД Т. В. | И. А. Крылов и украинская реалистическая басня / Е. Гребенка, Л. Глибов / | 159 |
| МАСИЦЬКА Т. Б., КУЗЬМИЧ О. М., ПАЩЕНКО В. М., ІЛЛЯШЕНКО М. А. | Словесно-художня майстерність Леоніда Глібова | 175 |
| ШВЕЦЬ Н. В. | Декодування відад"єктивних прикметників у байках Л. І. Глібова | 177 |
| КОНКІШКЕВИЧ М. И. | Семантико-стилістичні функції фразеологізмів дієслівного типу у мові байок Л. І. Глібова | 181 |
| БОЙКО Н. І., ДАВИДЕНКО Л. Б. | Нежинский период – точка отсчета научной деятельности академика Е. Ф. Карского | 185 |
| | Градуальний ряд фразеологізмів – синонімів у контексті мовотворчої практики Є. Гуцала | 188 |