

УДК 821.161.1.09

**МИФОЛОГИЗМ Н. В. ГОГОЛЯ: ДИКАНЬКА КАК МИР, А МИР – КАК
«ЗАКОЛДОВАННОЕ МЕСТО»**

Н. И. Ищук-Фадеева

Тверской государственной университет
кафедра теории литературы

Предметом анализа становится исследование целостности художественного мира Гоголя, лексически закрепленного в местоимении *все/всё*. Наиболее перспективным предложенный подход видится при анализе мифологической картины мира писателя, которая видоизменяется на протяжении всего цикла, переживая метаморфозы от классической до авторской, построенной на законах, определяющих внутренний универсум писателя.

Ключевые слова: *мифологическое единство, вертикаль, граница, дорога, шинок, герой, метаморфозы, семантическая инверсия*

«Вечера на хуторе близ Диканьки» для творчества Гоголя имеют особенное значение, и не только потому, что это первый цикл писателя, а потому, что в этом цикле закладываются основы поэтического мира писателя, его границы и законы. И для того, чтобы оценить творческое наследие Гоголя в целом, важно осознать, *как и что* меняется в мире и с миром, с героем и автором/повествователем.

Время в Диканьке константно – это вечер и, что еще важнее, ночь: она может быть перед рождеством, майской, но почти всегда «чудно блещет месяц», маня девушек и парубков решиться «на *все* шутки и выдумки, какие может только внушить весело смеющаяся ночь» (здесь и далее выделено мной – **Н. И.-Ф.**) [3, с. 215]. Пространство же почти всегда «заколдованное», провоцирующее и на рождественские чудеса, и на козни колдуна.

«Вечера...» воссоздают мир, мифологический по своим законам, главный из которых – единство всего живого. Прежде всего, мифологизм проявляется в полном отождествлении природы и человека: «Любо глянуть с середины Днепра на высокие горы, на широкие луга, на зеленые леса! Горы те – не горы: подошвы у них нет, внизу их, как и вверху, острая вершина, и под ними и над ними высокое небо. Те леса, что стоят на холмах, не леса: то волосы, поросшие на косматой голове лесного деда. Под нею в воде моется борода, и под бороною и над волосами высокое небо. Те луга – не луга: то зеленый пояс, перепоясавший посередине круглое небо, и в верхней половине и в нижней половине прогуливается месяц» [3, с. 246]. «Лесной дед» своим «портретом» соединяет антропоморфную природу и человека – неслучайно и портрет обычного «деда» строится на сближении, почти отождествлении природного мира и человека: восхищение красотой девицы повествователь под маской деда мог бы оценить в полной мере, «несмотря на то что седь пробирается по *всему* старому лесу, покрывающему ... макушку...» [3, с. 141]. Аналогия волос и лесных деревьев полностью соответствует образу мира, построенного на идее подобия, в данном случае волос – лесу.

С другой стороны, мир Гоголя оживлен и даже одухотворен: в «Вечере накануне Ивана Купала» Петру кажется, что «цветы начали между собою разговаривать голоском тоненьким, будто серебряные колокольчики; деревья загремели сыпучей бранью...» [3, с. 145]. Помимо прямых аналогий, высокочастотны антропоморфные определения типа вечер «чистый», ветер вольный, «река-красавица блистательно обнажила серебряную грудь свою, на которую роскошно падали зеленые кудри дерев» [3, с. 113]; «вечер, вечно задумавшийся, мечтательно обнимал синее небо» [3, с. 153]; «пень дерева пыхтит и дуется...» [3, с. 315] и т. д.

В том же ряду и олицетворение абстрактных понятий, например, времени как выражения общих законов бытия: хозяин воза был смуглым человеком с усами, напудренными «тем неумолимым парикмахером, который без зова является и к красавице, и к уроду, и насильно пудрит несколько тысяч уже лет *весь* род человеческий» [3, с. 112].

Общность законов мира не означает его согласия: согласно мифологической картине главным в его организации является вертикаль, что значимо и для гоголевской Диканьки. Именно вертикаль делит мир на три значимые сферы – подземная сфера, земля, на которой стоит село, и небо. Мифологическая семантика сфер однозначна: подземное царство отдано нечистым силам, а небо – светлым божествам, Богу и ангелам. У Гоголя мифологический «низ», как и положено, «нечист»: туда заглядывает Петро, там обитают утопленницы, в самое «стекло» попадает дед в поисках своей шапки; глубоко в пропасть падает колдун из «Страшной мести».

Значительно сложнее устроено гоголевское небо. «Небеса» таят много тайн, в том числе и непостижимо-странных. Так, Басаврюк, сломавший жизнь влюбленным, «снова будто с неба упал, рыскает по улицам села, которого теперь и следу нет и которое было, может, не дальше ста шагов от Диканьки» [3, с. 139]. Возможно, и села уже нет потому, что там когда-то появился черт. Мотив неба как убежища черта в «Майской ночи...» вынесен уже в эпиграф: «Враг его батька знае! начнуть що небудь робить люды хрещены, то мурдуютьця, мурдуютьця, мов хорты за зайцем, а *все* щось не до шыгу; тильки ж куды чорт ушлетецця, то верть хвостыком – так де воно й возмещя ниначе з неба» [3, с. 153]. Наконец, своего рода кульминации подобная семантическая инверсия достигает в описании ночного полета Вакулы в повести «Ночь перед Рождеством»: «*Всё* было светло в вышине. Воздух в легком серебряном тумане был прозрачен. *Всё* было видно; и даже можно было заметить, как вихрем пронесся мимо их, сидя в горшке, колдун; как звезды, собравшись в кучу, играли в жмурки; как клубился в стороне облаком целый рой духов; как плясавший при месяце чорт снял шапку, увидевши кузнеца, скачущего верхом; как летела возвращавшаяся назад метла, на которой, видно, только что съездила, куда нужно, ведьма... много еще дряни встречали они» [3, с. 232]. Небо оказывается подобным пространству ярмарки, где можно встретить и казаков, и чертей. Более того, небеса становятся игровым пространством, где черт флиртует с ведьмой, которая собирала звезды в рукав. «Светлый» и прозрачный верх – это физические характеристики, но в совокупности с семантикой верха как такового дает представление о свете в метафизическом

смысле, и тогда создается оксюморонный образ «светлой нечисти». Более того, и браки у Гоголя заключаются не на небесах, а на ярмарке.

Но и горизонталь неоднородна: Диканька, безусловно, становится моделью мира, и в ее пространстве есть локусы, совмещающие в себе знаки двух миров, при этом под «другим» миром понимается прежде всего «страшный» мир нечистой силы. Определяется локус, непосредственно связанный с «чертовым племенем», – это шинок, и описание обиталищу зла посвящена вся последняя фраза рассказа «Вечер накануне Ивана Купала»: «Вот теперь на этом самом месте, где стоит село наше, кажись, *всё* спокойно; а ведь еще не так давно, еще покойный отец мой и я запомню, как мимо развалившегося шинка, который нечистое племя долго после того поправляло на свой счет, доброму человеку пройти нельзя было. Из закоптевшей трубы столбом валил дым и, поднявшись высоко, так, что посмотреть – шапка валилась, рассыпался горячими угольями по *всей* степи, и чорт <...> так всхлипывал жалобно в своей конуре, что испуганные гайвороны стаями подымались из ближнего дубового леса и с диким криком метались по небу» [3, с. 151–152]. Шинок оказывается средоточием жизни на ярмарке: там заключают сделки, как коммерческие, так и брачные. Но в шинке же Петро заключил сделку с чертом; в шинке дед потерял шапку, а с нею пропала и важная грамота.

Как мифологически опасная означена и река. Днепр «чуден» при тихой погоде, но опасен ночью («*весь* Днепр серебрился как волчья шерсть среди ночи», [3, с. 247]), а особенно страшен в непогоду: «Когда же пойдут горами по небу синие тучи, черный лес шатается до корня, дубы трещат, и молния, изламываясь между туч, разом осветит целый мир – страшен тогда Днепр! Водяные холмы гремят, ударяясь о горы, и с блеском и стоном отбегают назад, и плачут, и заливаются вдали. Так убивается старая мать козака, выпроважая своего сына в войско» [3, с. 269]. Здесь важно и олицетворение как прием, и олицетворяемое им чувство – сравнение реки с матерью воина, идущего на смерть, здесь принципиально. Днепр, по сути, разделяет хутор Данилы Бурульбаша и замок колдуна. Дорога смелого казака по реке подобна дороге на тот свет, и кладбище с восстающими мертвецами знаменует тот мир мертвых, который стоит между мужем Катерины и ее отцом.

Таким образом, сама топография мира Диканьки актуализирует мотив дороги. Пожалуй, только в первой повести он не явлен открыто, представ в опосредованном виде – как блуждания героев по ограниченному пространству ярмарки. В своем комедийном варианте этот мотив показан в «Майской ночи...», где Каленик показан в постоянном движении и в постоянном же поиске то шинка, то хаты, так и не попав ни в одно из желанных мест, и последняя фраза повести означает *дорогу* как неизбывный путь к дому: «Изредка только перерывалось молчание лаем собак, и долго еще пьяный Каленик шатался по уснувшим улицам, отыскивая свою хату» [3, с. 180].

Водевильные кружения Каленика между шинком и хатой становятся веселым фоном для дорог Вакулы, сквозь конкретные очертания которых отчетливо начинает проступать метафора жизненного пути. Схема маршрута Вакуловой дороги к счастью весьма характерна: дом – жилище черта Пацюка – путешествие с чертом по небу – Петербург – село. Таким образом, любовная

цель кузнеца-богомаза была достигнута благодаря чергу и царице, которых соединило небо Вакулы.

В горизонтали Диканьки, помимо комедийных блужданий Каленика и бытовых дорог Шпоньки, чрезвычайно важна дорога через границу двух миров, и герой, который так или иначе ее проходит. Дорога в «низ» объединяет прежде всего рассказы первой части, где из четырех главных повестных героев трое переходят сакральную границу – Петро, Левко и дед. Петро погиб, дед выиграл свою жизнь в карты, но победа досталась такой ценой, о которой он вспоминать не хотел до конца своей жизни. Столь разительная разница в исходе дороги на «тот» свет зависит от мотивации и интенции: Петро пошел на сделку с чертом от отчаяния, дед – по необходимости, Левко же попал туда случайно, но мир иной не вызвал в нем страха. Более того, он испытал потрясение от красоты увиденного мира и неизъяснимое влечение к прекрасной утопленнице. Герой с готовностью помог несчастной панночке – она с благодарностью помогла ему. А торжество Вакулы строится на совершенно иных основаниях: он не испугался черта – он испугал его, и испытанный страх вынудил черта стать его, богомаза, спасителем – вместо мстителя. Так, любовь и страх способны преобразовать ситуацию, вплоть до противоположной.

Проходимость границ – это, безусловно, свойство единого целостного мира, но, не в последнюю очередь, это качество мира напрямую связано с качествами героев, которые ими являются не только в литературном смысле, но и в мифологическом тоже. Гоголь в своем мифотворчестве возвращает самому понятию «герой» его исконное значение, свойственное, например, древнегреческой мифологии, которая понимает героя как плод союза смертной и бессмертной. То же понимание героя отличает и древнерусскую «народную поэзию», которая проникнута глубокой верой «в таинственную связь героев с миром сверхъестественным. Весь цикл древнерусских богатырей убеждает нас в этой истине. В обществе их, за столом Владимира *Красна-Солнышка*, является Тугарин Змиевич, мифический Змий и сын Змия. Он в преступной связи с супругою самого Красного Солнышка. Сестра Красна-Солнышка, Марья *Дивовна*, то есть дочь *Дива*, чудовищного великана, похищена змием, у которого и живет в горных палатах, или в пещере, устланной серебром и золотом. <...> Сестра Апраксеевны, супруги Красна-Солнышка, дева воительница, в роде Северной Брунгильды. Она выходит замуж за Дуная, за героя, от которого получила имя знаменитая река и в котором, следовательно, эта река мифически олицетворена. <...> Даже Илья Муромец, побеждающий мифического Соловья Разбойника, носит на себе следы древнейшего характера первобытного эпоса, в своих тайных отношениях с за-Донской царицей, которая, при живом муже, рождает от Ильи Муромца сына, *Збута Королевича*, с которым вступает в бой наш герой, не зная, что он ему сын. Таким образом, Владимир Красное-Солнышко окружен в нашем народном эпосе таинственную сеть мифических чарований. И племянница его, и сестра, и племянник, и даже супруга – в связи с миром сверхъестественным, с существами мифическими» [2, с. 7].

Диканька наполнена такого рода героями. На речевом уровне эта связь проговорена дедом из «Пропавшей грамоты»: «Кто на веку своем не znalся с

нечистыми?» [3, с. 183]. Персонифицирована эта мысль в образе Левко: по определению собственного отца, он «собачий сын» и «бесовское рождение» [3, с. 177]. Разумеется, подобные гневные выкрики можно было бы принять за фигуру речи, если бы не странное влечение героя к красавицам со странной же судьбой. При виде прекрасной утопленницы «Сердце его разом забилося...» [3, с. 174], после ее слов «Какое-то тяжелое, полное жалости и грусти чувство сперлось в груди парубка» [3, с. 176], и он, «в сердечном волнении», пообещал сделать для нее *всё*. И даже услышав имя своей земной возлюбленной, он видел лишь лицо русалки, которое «как-то чудно засветилось и засияло...» [3, с. 177]. Открыто вербализованное влечение парубка к утопленнице проясняет и подтекстовые аллюзии: Ганна, как и колдун, приехала издалека, какая-то тоска ее гложет в родных местах. Наконец, ее свидание с головой и кокетливые упреки («Ты лжешь; ты обманываешь меня; ты меня не любишь; я никогда не поверю, чтобы ты меня любил», [3, с. 162]) создают впечатление двойной игры – конечно, это не Солохино манипулирование поклонниками, но, безусловно, в той же поведенческой логике. Наконец, главный «герой» «Вечеров...» – Вакула, сын ведьмы Солохи, сумевший заставить черта работать на себя, то есть герой в исконном значении этого слова.

Такое понимание героя, в том числе, обуславливает особую атмосферу цикла: «Праздник, связанные с ним поверья, его особая атмосфера вольности и веселья выводят жизнь из ее обычной колеи и делают невозможное возможным (в том числе и заключение невозможных ранее браков). И в <...> чисто праздничных рассказах, и в других существеннейшую роль играет веселая чертовщина, глубоко родственная по характеру, тону и функциям веселым карнавальным видениям преисподней и дьяблериям. Еда, питье и половая жизнь в этих рассказах носят праздничный, карнавально-масленичный характер. Подчеркнем еще громадную роль переодеваний и мистификаций всякого рода, а также побоев и развенчаний» [1, с. 485]. Среди этих обрядов выделим как особенно значимый свадьбу, с ее архаическим значением сакрального брака – неслучайно цикл начинается «Сорочинская ярмарка», сюжет которой строится на истории счастливой свадьбы. Знаменательно, что вторую часть, как бы в параллель к первой, начинается «Ночь перед Рождеством», где показана не только еще одна счастливая свадьба, но и предьявлено дитя как залог бессмертия. Более того, помимо внешней композиции, представленной симметрией двух частей и предисловий к ним, есть еще и внутренняя, обусловленная мотивом брака. «Вечера на хуторе близ Диканьки» начинаются со свадьбы («Сорочинская ярмарка»), а завершаются ее невозможностью («Иван Федорович Шпонька и его тетушка»); вторая часть начинается с образа черта, который вынужден помогать человеку, подчиняясь силе его веры («Ночь перед Рождеством»), а завершается образом черта, который принимает вид «белокурой барышни» («Иван Федорович Шпонька и его тетушка»). Так, оказываются связанными мотивы свадьбы и чертовщины. В первой части первая и третья повести завершаются счастливым соединением влюбленных, вторая – трагической смертью продавшего душу черту Петру и спасением своей души в монастыре Пидорки; во второй части, как и в первой, вторая повесть завершается полной катастрофой – трагической гибелью всех героев, а первая и третья соотносятся с мотивом свадьбы, но только первая

сохраняет поэтическую логику «Сорочинской ярмарки». Вторая же, «свадебная», повесть – «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» – строится в логике от противного: если Левко готов на дно морское идти за своим счастьем, то Шпонька с таким же упорством избегает свадебного венца – он первый, кто готов бежать от «женитьбы».

На первый взгляд представляется, что в данном случае композиция отражает основной принцип текстопостроения – инверсию. Но, думается, что инверсия осложняется здесь развитием еще одного доминантного мотива – чертовщины. Левко реагирует на просьбу Ганы рассказать легенду о несчастной панночке весьма недвусмысленно: «Видно, правду говорят люди, что у девушек сидит чорт, подстрекающий их любопытство» [3, с. 156]. Повесть «Иван Федорович Шпонька» в определенном смысле завершает серию метаморфоз, составляющих существенную часть мифологического мира первого цикла: способность белокурой барышни к мгновенным превращениям то в гусыню, то в шерстяную материю, возможность, подобно черту, оказаться то в кармане, то в шляпе, ее желание «тащить веревкою» наверх и бить в него, как в колокол, свидетельствует о ее дьявольской природе. Но при этом Левко как подлинный герой принимает эту соблазнительную «чертовщину», а Шпонька бежит от нее, обнажая свою негероическую природу. Сами превращения белокурой барышни проявляют еще одну любопытную параллель: мир «Сорочинской ярмарки» – это мир, обнимающий все живое, вечное и вещное, и они как бы уравниваются в своих правах, тогда как вещь в «Иване Федоровиче Шпоньке» агрессивна по отношению к человеку, что не может не повлиять на его отношения с миром.

Контекстуальную оппозицию свадьбе составляет мотив мести, чреватой смертью. Вынесенный в заглавие одной из самых «страшных» повестей, мотив мести возникает в первой же повести, как бы сопровождая свадьбу. Мотив «страшной мести» в «Сорочинской ярмарке» начинается с небольшой мести «пожилой красавицы» своей падчерице, ни в чем не повинной, и «медленному сожителю», за неимением под рукой истинного виновника ее гнева, Грицько. В «Майской ночи...» панночка хочет отомстить мачехе за свои страдания; черт в последнюю ночь перед Рождеством спешит отомстить богомазу за свой «портрет».

Есть этот мотив и в «Вечере накануне Ивана Купала», хотя он преобразован и потому неявен. Первое, что обращает на себя внимание, это актуализация семантически близких мести понятий, например, наказания. Купальный обряд наделяет саму природу мистической силой – у Гоголя таинственные силы начинают действовать только через посредничество черта или ведьмы, за что и наказан Петро трудностями в исполнении обрядовых действий, а в конечном счете – жертвоприношением ребенка. Собственно месть уходит на периферию и относится не к трагической истории любви и ее жертвам, а к тетке покойного деда, которая и стала объектом мести Басаврюка: разозлившись на оставленный ею шинок, он «всеми силами старался выместить всё на ней» [3, с. 151]. Не будучи связанной прямыми договорными отношениями с чертом, тетка, тем не менее, занималась шинком, локусом знаковым для черта, в том числе и потому, что это было место заключения сделок – вот почему «нечистому племени» пришлось поправлять

шинок «на свой счет» [3, с. 153] и вымещать свою злость на тетке. Но, помимо этих вариаций на тему мести, рассказ важен и подтекстовым намеком на возмездие: Петро принес нечестивую жертву, и богатство не принесло счастья – его настигло возмездие. Тот факт, что от Петро осталась только кучка пепла, глубоко символичен, учитывая языческое отношение к огню как к стихии очищения.

Таким образом, повесть «Страшная месть» композиционно подготовлена, и мотивное развитие движется именно к этому тексту, выдвигая ее тем самым в смысловой центр цикла, и «Страшная месть» действительно пограничная: завершая мифологическое единство первой части «Вечеров...», она предваряет его распад в финале.

Значимость *мести* для всего цикла прежде всего в резком противопоставлении двух миров – Киева и «чужой земли»: «Там *все* не так: и люди не те, и церковей христовых нет...» [3, с. 244]. Собственно, видимое раздвоение мира происходит уже в «Пропавшей грамоте», но происходящее с дедом подернуто «дремой» в прямом и переносном смысле: чтобы победить сон, герой «обсмотрел ... возы *все*», «*Все* было тихо», но веки упорно закрывались, и в этом «ночном» состоянии были деду видения безрадостные и опасные. Как только глаза открывались, благодаря промыванию водкой, «*все* пропадало» [3, с. 184]. Таким образом, два мира противопоставлены, но иллюзорны как миры, так и их противопоставление. Не так в «Страшной мести». Вся первая глава строится на оппозиции христианского мира и дьявольского, скрытого и страшного. Правда, могущество злой силы не безгранично – колдун бессилен перед иконой; преображение веселого казака в угрюмого, молодого – в старого и, главное, в страшного есть на самом деле утрата маски и обнажение собственного – нечеловеческого – лица.

Оппозиция *своего* и *чужого* продолжается и во второй главе, но если в первой противопоставлены были христианское, божественное и дьявольское начала, то во второй – миры живых и мертвых, неслучайно всё случившееся происходит на Днепре. Что противопоставлены миры как некая целостность, а не их частные проявления, свидетельствует опять-таки семантически определенная лексема: «Но *все* стихло» – «*Все* вдруг пропало, как будто не бывало...» [3, с. 248].

«Страшная месть» важна для этого и последующих циклов и уточненной картиной мира: триединство неба, земли и подземной сфер теперь выглядит иначе – это мир живых, мертвых и воскресших. Таким образом, традиционно-мифологическая картина уже не видоизменяется, а преобразуется в особый мир, основу которого составляет человек. Усложнение нового мировидения связано с тем, что и сам человек утрачивает первоначальную целостность. Если в «Сорочинской ярмарке» оппозицией к понятию *все/все* было *никто*, то в этой повести – один бог. Оппозиция, которая возникает в контексте цикла, принципиально значима: *никто* – как противоположное *все* – и бог. Но и божественное «*все*» не абсолютно, а внутренне противоречиво. Противоречивость человека непосредственно связана с божественным замыслом: именно бог придал смертной плоти бессмертную душу, обусловив тем самым «раздвоение» – в «Страшной мести» в прямом смысле – тела и души.

Последний значимый мотив, придающий особую важность и всем другим, – это мотив памяти. Так, рассказ «Вечер накануне Ивана Купала» мотивно заявлен как продолжение первого – единством времени (*вечер*) и места («Шум, хохот, ералаш поднялся, как на *ярмарке*» [3, с. 49]). Но в этом рассказе возникает особое, контекстуальное значение лексемы: память – это *вся жизнь* или, иначе говоря, *жизнь – это память*. Трагической остроты сюжет этого рассказа достигает именно потому, что Петро не может вспомнить то, что предшествовало обретению богатства. Мотив памяти объединяет рассказы, связанные «перекрестной рифмой», – «Вечер накануне Ивана Купала» и «Пропавшая грамота», при этом один хотел вспомнить (Петро) – второй мечтал забыть (дед), но в любом случае жизненно важной оказывается память.

Если дорога связывает все три сферы вертикали и горизонтали, заполненной человеком, то память избирательна: во-первых, она значима только для человека, и, во-вторых, только во время его земного существования. Таким образом, память имеет особое значение только для смертного, и только она определяет его жизнь.

Итак, в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» показан особый мир, со своей топографией, законами и обычаями. Целостность и органичность этого мира воссоздается благодаря соотношению внешней формы, речевого уровня, внутренней формы и значения, в терминологии А. Потебни. Речевой уровень и организует лексема *все/всё* – и в силу высокой частотности употребления, и в силу разного смыслового предназначения, зависящего от контекста.

Прежде всего, значимое для Гоголя «всё» означает единство всего мира, включая живое и неживое, одушевленное и неодушевленное, мертвое и воскресшее. Для картины всеединства чрезвычайно важно довольно частотное использование писателем местоименного прилагательного в форме среднего рода, подчеркивающего мирозидательную функцию главного слова Гоголя, например: «Но так как было рано, то *всё* еще *дремало*, протянувшись на земле» [3, с. 182].

Единство в отношении к человеку понимается прежде всего как совокупность его рода. Так, последнее *всё* повести «Страшная месть» становится смысловым ядром проклятия: «Сделай же, боже, так, чтобы *всё* потомство его не имело на земле счастья!» [3, с. 281]. «Месть» потому и «страшная», что она обращена не только к Петру, но и ко всему его потомству.

В отношении к конкретному человеку «всё» может означать границу, понимаемую в каждом конкретном случае по-разному. В первой же повести эта функция выступает на речевом уровне, разделяя слово разных персонажей. «Всё» может означать предел нежелаемому. Так, стремясь положить конец брани своей жены, «дряни», ниспосланной богом на грешных людей, Солопий Черевик говорит решительное «Всё», создавая одну из первых моделей глухого диалога:

«Хивря. ... Куда же ты запрятал дурацкие глаза свои, когда проезжали мы мельницы; ему хоть бы тут же, перед его запачканным в табачище носом, нанесли жинке его бесчестье, ему бы и нуждочки не было.

Черевик. Всё однако же я не вижу в нем ничего худого; парень хоть куда! Только разве, что заклеил на миг образину твою навозом» [3, с. 119].

Очевидно, что первое слово закрывает тему; отреагировав на волнующую его ситуацию свадьбы, в конце своей реплики Солопий извиняет обидчика жены-ведьмы. *Всё* становится знаком границы между зонами речи, и приведенный отрывок – свидетельство одной из первых попыток структурировать в языке бессознательное начало.

Если в приведенном примере *всё* выступает как граница разных зон речи, то в следующем рассказе *всё* выстраивает границу между прошлым и настоящим. Так, концептуально значимо противопоставление блеска татарских одежд («*всё* горит на них, как жар») и блеска иконы, которая была расцвечена «такими яркими камнями, что *все* зажмурились, на него (оклад – **Н. И.-Ф.**) глядя». На первый взгляд кажется, что противопоставляются профанное и сакральное, мусульманское и христианское. В действительности, в этом рассказе оппозиция религиозных систем не столь значима, как вера христианская и языческая обрядность, и *всё* разделяет *чистое* прошлое и греховное настоящее. Горящая самоцветными огнями икона знаменует то искупление мужнина греха, что несет безмолвная Пидорка.

Всё может показать состояние героя, лишая его либо речи, либо движения. Эта метаморфоза экстраполируется и на мир в целом: «Небо почти *всё* прочистилось. Свежий ветер чуть-чуть навевал с Днепра. Если бы не слышно было издали стенания чайки, то *всё* бы казалось онемевшим» [3, с. 256]. Предел этого семантического развития – смерть, которая подготавливается постепенно, мотивом сна: «Сговорились провести ночь вместе, и мало погодя уснули *все*. Уснула и Катерина» – «*Все* обступили колыбель и окаменели от страха, увидевши, что в ней лежало неживое дитя» [3, с. 271]. Так, *все* не могут сделать *всё* необходимое для сохранения жизни.

Но *все* как некое единство героев может оказаться мнимым – достаточно сравнить эхо в «Майской ночи» и эхо в «Заколдованном месте»: там веселые игры, «любовный хоровод» – здесь морок и звериные рожи, там это «ряженные», то есть герои, играющие в чертей, – здесь черти, играющие с героем.

Вместо иллюзорного единства людей контекстуально может возникнуть содружество живого и мертвой: ситуация мистифицируется, когда на пересечении двух миров, на берегу пруда, происходит встреча прекрасной утопленницы и красивого парубка. Запутанность земных отношений разрешается таинственным образом, с помощью русалки. Таким образом, ее, повести, счастливый финал стал возможен благодаря курьезной записке с того света. Сопряжение бытового и мистического, таинственного и повседневного создает удивительную целостность гоголевского мира.

В этом мире время константно – это вечер, переходящий в ночь, когда и вершатся игры человека и черта. В отличие от постоянного времени, пространство изменчиво, и движение цикла знаменательно – от «проклятого» пространства ярмарки до «заколдованного места». Тем самым Диканька оказывается особым локусом, совмещающим в себе знаки инфернального мира, при этом «проклятое» место оказывается общим для человека и черта, а в «заколдованное» обычной дорогой человеку не попасть. Финал же рассказа «Заколдованное место» свидетельствует о постепенном разрушении мифологического единства пространства-времени, людей и мира, знаменует

движение от «всё» к «ничего». Само движение, мотивно представленное *дорогой*, отмечено чертовщиной: «... растянул, вражий сын, сатана, дорогу» [3, с. 166].

Сложность этого мира, притяжение-отталкивание, взаимопроникновение двух миров проявляется и в том, что Вакула, набожный кузнец и богомаз, в то же время сын ведьмы. Мир Бог создавал по образу и подобию своему, но уподобление превратилось в передразнивание – связь между смертным и бессмертными обеспечивает модель мироздания, в основании которого лежит один принцип – принцип повторения, на земле принимающий характер передразнивания/пародирования.

Список литературы

1. Бахтин, М. М. Рабле и Гоголь // Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М. : Худож. литература, 1975. – С. 484–495.
2. Буслаев, Ф. О народной поэзии в древней русской литературе [Текст] / Ф. О. Буслаев // Исторические очерки русской народной словесности. Сочинение Ф. Буслаева. Т. II. Древнерусская народная литература и искусство. – С-Пб. : Изд-е Д. Е. Кожанчикова в типографии товарищества «Общественная польза», 1861. – С. 1–63.
3. Гоголь, Н. В. Полное собрание сочинений [Текст] : в 14 т. / Н. В. Гоголь. – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1937–1952. – Т. 1 : Ганц Кюхельгартен. Вечера на хуторе близ Диканьки ; ред. М. К. Клеман. – 1940. – 556 с.

NICKOLAY GOGOLS MIFOLOGIZM: DICKANKA AS A WORLD, A WORLD AS A BEWITCHED PLACE

N. I. Ishchuck-Fadeeva

Tver State University
The department of theory literature

The subject of analysis is the research of integrity of Gogol's artistic world, lexically fixed in the pronoun *everybody / everything*. I see the proposed approach has the most perspective with the analysis of the mythological world image of the writer, which is changing during the whole cycle, undergoing metamorphoses from classical one to the author's myth built on the laws, determining the inner universe of the writer.

Key Words: *mythological unity, horizontal, vertical, border, road, tavern, character, metamorphoses, semantic inversion*

Об авторах:

ИЩУК-ФАДЕЕВА Нина Ивановна – доктор филологических наук, профессор кафедры теории литературы Тверского государственного университета (170100, Тверь, ул. Желябова, 33), e-mail: Nina.Fadeeva@gmail.ru