

18. Белый А. Мастерство Гоголя: Исследование. – М., 1996. – С. 19.
19. Савчук П. Хто боїться Ніколая Гоголя? До питання "малої літератури" // IV Міжнародний конгрес україністів. Літературознавство: Доповіді та повідомлення. – Кн. 1. – К., 2000. – С. 269.
20. Шкляр В. Бульба, який не згорів // Микола Гоголь. Тарас Бульба. – Львів, 2005. – С. 7.
21. Там само. – С. 5.
22. Данилевский Г.П. Сочинения: В 24 т. – Т. XIV. – СПб., 1901. – С. 97.

Н.А.Платонова

**Реализация концепции соприсутствия времен
в творчестве Н.В.Гоголя
(к вопросу пространственно-временной организации
фантастической повести I-й пол. XIX века)**

Проблема взаимосвязи пространства и времени, способа их организации прошла путь от первобытного сознания, проникнутого представлениями мифопоэтического мышления, до современной физической теории, основанной на реляционной модели. Безусловно, синкретическое восприятие мира и рациональный метод, противопоставляющий мифу разумное познание законов развития истории, представляют собой качественно различные системы. Но вместе с тем, тезис о том, что любой опыт интерпретаций понятий пространства и времени для литературы как искусства слова является одинаково ценным и, на наш взгляд, не подлежит сомнению.

По суждению Г.-Г.Гадамера, и художественному познанию мира, равно художественной истине, и опыту мифа как определенной истине, способы познания которой выходят за рамки науки, присуща одинаковая степень строгости, которая проявляется в их структурной общности [1, с. 98–99]. О непосредственном осмыслении и переосмыслении Гоголем мифологии (в частности, славянской, мифологии) было сказано достаточно. Не вызывает сомнения и факт отражения в творчестве Гоголя динамической концепции времени (здесь сыграли свою роль собственно физические представления о пространстве и времени, сформированные на основе эмпирического опыта). Динамическая концепция является характерным продуктом

постмифологического культурного сознания, воспринимающим время как линейный, а следовательно, необратимый процесс. Центральным концептом здесь становится движение из прошлого через настоящее к будущему: каждое событие сменяется последующим, причем ушедшее в прошлое перестает существовать. В этом смысле прошлое обнаруживает смысл своего существования в качестве причины, а форму – в воспоминании; настоящее трактуется как реальность, будущее – как следствие и смысл причин и предпосылок, возникших в прошлом и настоящем. Именно из такого понимания времени возникает "стремление выстраивать события в единую цепь и организовывать ее причинно-следственными связями" [2, с. 108]. Но и особенности синкретического восприятия времени, и динамическая (линейная) концепция современного культурного сознания обнаруживают свою несостоятельность и бессилие перед некоторыми парадоксами поэтики фантастической повести Гоголя. Среди них можно назвать такие особенности, как совмещение различных исторических пластов в пределах одной повести и цикла повестей, "исторические неточности" (Е.Е.Дмитриева) и "временные сломы" (Ю.М.Потман), несовпадения течения времени в реальном и ирреальном пространствах, природа и значение снов и др. Какова роль этих особенностей в тексте и какую концепцию времени они презентуют, нам и предстоит выяснить.

Начнем с наблюдения, что в творчестве Гоголя редко можно найти примеры абсолютного линейного повествования. Сложная композиция, игра пространствами, сны героев – все это свидетельства нелинейного восприятия времени автором. Наиболее показательной в этом смысле является повесть "Страшная месть", представляющая собой аналепсис (греч. ἀναλήψις – взятие назад, возвращение) – рассказ, возвращающийся назад, чтобы дать пояснение будущему, ставшему настоящим, и того представления о нем, которое сформировалось в прошлом [3, с. 90]. Повесть составляют несколько сюжетных линий, каждая из которых представляет собой определенную ценность для исследователя творчества Гоголя; и если повествование о смерти колдуна презентует нам концепцию пространства, то рассказ о двух братьях есть ничто иное, как концепция времени. Этот обработанный библейский сюжет о двух братьях – Каине и Авеле – и является тем "передним событием", о котором говорил Д.С.Лихачев [22]. История

тем примечательней, что в Новом Завете слово "аналепсис" употребляется в значении "восхождение"; в нашем случае восхождение, в прямом и переносном смысле, от истории бытовой к библейской. И если по отношению к настоящему времени (ко времени рассказа) оно "предпрошедшее", то в смысловом плане – это время начала. Благодаря такому представлению о времени мы узнаем, что всадник с младенцем – это убитый Иван со своим сыном, "великий мертвец" – Иуда-Петро, побратим Ивана; колдун – последний и "самый страшный грешник" в роду Петра. Значима в этом смысле и фигура старца-бандуриста, который обладает специфической возможностью "манипуляции" временем. Так, например, в тот небольшой ("с час") отрезок времени он успел спеть и про "прежнюю гетьманщину, за Сагайдачного и Хмельницкого", и "веселые песни" [4, с. 328]. Он сближает события, стоящие друг от друга на большом временном расстоянии, а следовательно, и сами времена: свое время, повествование о двух братьях и период казачества (а вместе с ним и рассказ о Даниле Бурульбаше и его тесте).

Вопрос соприсутствия и сближения времен выходит за рамки одной повести на уровень всего цикла и превращается в универсальную проблему поэтики Гоголя. Так, кольцевая композиция "Страшной мести" соотносится с кольцевым характером композиции цикла в целом, чему было посвящено достаточно много исследований. В.Гиппиус, например, говорит о единстве темы вторжения в жизнь людей демонического начала и борьбы с ним [5], а К.Мочульский – о возможности расположения повести "по степеням нарастающей мрачности" [6]. В большинстве случаев повести соотносились по принципу сюжетных мотивов. Но этот же принцип кольцевой композиции реализуется и в случае приуроченности каждой повести к определенному историческому событию. Е.Е.Дмитриева, пытаясь определить исторический фон повестей в "Вечерах", приходит к интересному выводу, что первая ("Сорочинская ярмарка") и предпоследняя ("Иван Федорович Шпонька и его тетушка") повести повествуют о современных событиях, вторая ("Вечер накануне Ивана Купала") и шестая ("Страшная месьть") отсылают читателя к семнадцатому веку, три центральных ("Майская ночь, или Утопленница", "Пропавшая грамота" и "Ночь перед Рождеством") – к восемнадцатому [7, с. 53]. Получается, что к современным событиям, по мнению Гоголя, ближе не события, приуроченные более близкому периоду истории, а события, наиболее (следуя внутренней логике

цикла) от нее отдаленные. Примечательно, что последняя повесть цикла "Заколдованное место" не приурочена конкретно к какому-либо историческому событию, хотя и повествует о событиях прошлого: "...нас у отца было четверо. Я тогда еще был дурень. Всего мне было лет одиннадцать" [8, с. 366]. Редко давая пояснения, кто рассказчик той или иной повести, Гоголь здесь настаивает не только на его идентификации: "Быль, рассказанная дьячком ****ской церкви" [Там же], – но и на идентификации жанра. Жанровое определение ("быль" в любом из его значений), стоящее в подзаголовке, отсылает к мысли о действительности события и предполагает собой определенную историчность, между тем никакого собственно исторического фона в повести нет. Подобная внеисторичность свидетельствует о правомерном характере соотнесения событий повести как с прошлым, так и с современностью и предоставляет возможность сближения различных времен. Это дает нам несколько иной взгляд на поэтику произведений Гоголя и предлагает другой ответ на вопрос пространственно-временной раздвоенности произведений. В этом смысле традиционное разделение художественного пространства и времени на два типа – реальный и ирреальный – носит номинативный характер. Ирреальное (фантастическое, волшебное) противопоставлено реальному (бытовому, обычному) по принципу его отстраненности во времени. Поясним нашу мысль. Ю.М.Лотман, анализируя качества бытового и фантастического пространства повести "Майская ночь, или Утопленница", дает объяснения превращения дома сотника из заколоченной развалины в хоромы и обратно, состоящие в том, что меняется не сам дом, а "просто есть около села реальный пруд со старым домом, но в *той же месте* находится ...*другой* пруд, с *другим* домом на берегу", где "в то же самое время... живет панночка-утопленница" (курсив автора) [9, с. 629–630]. То есть "два пространства взаимно исключают друг друга: когда действие перемещается в одно из них, оно останавливается в другом" [Там же]. Формально – да. Но Ю.М.Лотман забывает, что в этом случае для изображения ирреального пространства Гоголь вводит мотив сна. Этот устойчивый мотив в творчестве писателя всегда реализуется по единой схеме: герой узнает о факте сна только после пробуждения, до этого момента события воспринимаются как действительно происходящие, а персонаж совершает значимые действия не только с точки зрения этого пространства, но и "бытового" существования: Левко получает записку, согласно которой голова не только должен был его женить,

но и починить мосты и даже "...не давать обывательских лошадей... судовым паничам" [10, с. 206]; в "Страшной мести" именно во сне Катерине впервые открывается, что ее отец – колдун; а в "Портрете" Чартков сначала во сне получает тысячу червонных, впоследствии приведших его к гибели. Исходя из этой значимости, действие и "останавливается" в реальном пространстве, но само движение времени не снимается. Это свидетельствует о том, что пространство сна обладает специфическими временными характеристиками, представляющими собой отсутствие границ между прошлым и будущим, что, в свою очередь, тесным образом сближает сон с мотивом прозрения. Становится очевидным, что всякий момент сна – это ситуация проживания неограниченной по внутреннему времени "другой жизни" в ограниченном отрезке внешнего времени "реальной" жизни героя, время-мгновение, которое – по определению М.М.Бахтина – как бы не имеет длительности и выпадает из нормального течения биографического времени [11, с. 183]. С другой стороны, эта материальность и вещественность "другого" пространства, а также топографическая точность (здесь Ю.М. Лотман прав, говоря о *том же* месте), позволяет нам говорить не о "другом доме" или "другом пруде", а о другом времени их существования – времени прошлого, когда "ветхий дом с закрытыми ставнями" был еще "чист и в каком-то ясном величии", а "вместо мрачных ставней глядели веселые стеклянные окна и двери" [10, с. 204, 201]. С этой точки зрения, появляется возможность объяснения другим несоответствиям, которые не получают ясности в свете позиции Ю.М.Лотмана. Например, наблюдение исследователя о времени смерти панночки в "Вие", или способность пребывания ведьмы как в настоящем, так и в будущем (образ молодой девушки и старухи), или попытка побега Хомя Брута: когда он переступал плетень, ему "казалось, с оглушительным свистом трещал в уши какой-то голос: "Куда, куда?". Философ юркнул в бурьян и пустился бежать..." [12, с. 602]. Как уже известно, от окрика "куда?" до встречи на берегу ручья прошло, с позиции Хомя, довольно много времени: он успел перелезть через ограду, бурьян, перебежать поле. Хомя воспринимает время в соотносимых ему категориях движения и преодоленного расстояния, ставя перед собой пространственную цель, а не временную. Явтух, наоборот, манипулирует временем, за счет чего выигрывает и в пространстве: "Напрасно дал ты такой крюк, – продолжал Явтух, – гораздо лучше выбрать ту дорогу, по которой шел я: прямо мимо конюшни" [Там же, 603]. То же делает и черт в "Ночи перед

рождеством"; здесь, согласно замечанию М.Эпштейна, итогом сближения настоящего и будущего становится "стремительный порыв, вихрь движения, преодолевающего огромность пространства" [13, с. 123] от Диканьки до Петербурга и обратно. В "Страшной мести" знание (на всех уровнях повествования) ситуации предательства проясняет и объясняет такие "временные несоответствия", как упоминание в пределах каждой из сюжетных линий персонажей, изначально ей не принадлежащих: появление страшного лица во время магических действий колдуна, рассказ о спящем всаднике, повествование о двух братьях в городе Глухове. Примеров можно привести множество.

Остается выяснить природу подобного представления о времени. Оригинальность гоголевской концепции состоит в том, что в ней воплощается своеобразное представление о "начале" и "конце", где слово "конец" используется в его первоначальном – "происхожу", "возникаю" [14, с. 310]. Сближение различных категорий времени отсылает нас к эстетике романтизма и общеромантической идее о смыкании наиболее отдаленного прошлого и наиболее близкого настоящего [15]. Но сводить эстетику Гоголя исключительно к эстетике романтизма тоже невозможно, так как романтическая фантастика и романтический страх в творчестве писателя приобретают онтологический статус, и, если цитировать Архимандрита Константина, уже "не сказочно-феерическое зло тормозит наши нервы, а встает перед нами подлинное, в своей подлинной отвратительности и в своей подлинной силе, древнее зло" [16, с. 343]. Этот поворот к онтологическому стал возможным благодаря глубокой религиозности писателя. Именно причастность к христианской традиции позволила ему преодолеть определенную ограниченность поэтики романтизма и открыла возможность обращения к первоосновам бытия.

С другой стороны, исследователи творчества писателя часто связывают этот феномен соприсутствия времен с понятиями сакрального пространства и мифического времени. Ю.М.Лотман делит, например, "Страшную месть" на две части, относя рассказ о двух братьях к мифу, а первую часть повести к "новому времени", называя ее "выражением", в то время как вторая, согласно его идее, представляет собой "содержание" [17, с. 43]. Ю.Я.Барабаш [18], Г.Грабович [19] и Е.Е.Дмитриева [7] говорят о преодолении изначальной несовместимости мифологизма и историзма, и в гоголевской концепции времени видят процесс перетекания истории в миф (и если для Г.Грабовича это, скорее, миф, то для Ю.Я.Барабаша – и

миф, и история). В частности, Ю.Я.Барабаш связывает свои взгляды с теорией Марка Блока, который представляет христианство как "религию историков", центральная ось которой – "великая драма греха и искупления разворачивается во времени, то есть в истории", а в связи с этим не отгораживает христианский менталитет от античного. Греки и латиняне, в его представлении, наши первые учителя, "были народами-историографами", так как в мифах отражались их представления об истории. Приводя в качестве примера архетипную идею Воскресения, Ю.Я.Барабаш говорит, что "эту тенденцию восприняла европейская христианская культура с ее высокой степенью насыщенности амбивалентными символами и образами, которые генетически восходят к греко-римской мифологии, а функционально сопряжены с историческими и социальными реалиями своей эпохи" [18, с. 203–204]. С этими выводами трудно согласиться. При сопоставлении язычества и христианства нужно помнить о христоцентрическом понимании истории (как ее понимал и Гоголь), что делает абсолютно невозможным понимание христианства как совокупность заимствований разных языческих культов, так как христианская религия – религия откровения, а не "заимствования". Здесь мы сошлемся на работу В.В.Зеньковского, который, на наш взгляд, максимально полно рассматривает аналогии между особенностями христианства и языческих религий. Ответ кроется в центральном положении христианства в истории, что свидетельствует о схождении в христианстве, как в фокусе, разрозненных черт язычества, "которое было полно *предчувствий* тех истин, которые в полноте и целостности находим мы в христианстве" (курсив автора) [20, с. 436]. Эта проблема получила свое осмысление в творчестве Гоголя. Для примера приведем диалог Гали и Левка из повести "Майская ночь, или Утопленница". Вспомним, что Левко на слова Гали о дереве, "которое шумит вершиною в самом небе" и по которому Бог сходит на землю ночью перед Светлым праздником, возражает: "Нет, Галю; у Бога есть длинная лестница от неба до самой земли. Ее ставят перед Светлым Воскресением святые архангелы; и как только Бог ступит на первую ступень, все нечистые духи полетят стремглав и кучами попадают в пекло, и оттого на Христов праздник ни одного злого духа не бывает на земле" [10, с. 176]. Писатель отходит от идеи существования мирового древа как *axis mundi* (ось архаического мира) и отсылает нас к "лестнице" – одному из основных образов духовного возрастания в православной святоотеческой литературе. Лестница становится одним из наиболее

устойчивых образов в творчестве Гоголя, проходит путь от "Вечеров..." до "Светлого воскресения" ("Выбранные места из переписки с друзьями") и упоминается в последних предсмертных словах писателя: "Лестницу, поскорее, давай лестницу!..." [21, с. 144–145].

В свете этого становится ясным, что гоголевская концепция времени не соотносима с особенностями циклического времени мифа, так как не знает никакого возврата или обновления. Идея Гоголя, согласно которой прошлое, настоящее и будущее существуют одновременно, рядоположено, а следовательно, между ними возможно взаимодействие, уходит корнями в православие и представляет нам возможность существования объектов в привычных категориях настоящего, прошедшего и будущего как "нашего", так и "большого" времени.

Литература

1. Гадамер Г.-Г. Миф и разум // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. – М., 1991.
2. Лотман Ю.М. Звонячи в прадъднюю славу // Лотман Ю.М. О русской литературе. – СПб., 2005
3. Рикёр П. Время и рассказ. – Т. 2: Конфигурации в вымышленном рассказе. – М.; СПб., 2000.
4. Гоголь Н.В. Страшная месть // Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. – Т. 1. – М., 2006.
5. Гиппиус В.Гоголь. – Л., 1924.
6. Мочульский К. Духовный путь Гоголя // Н.В.Гоголь и Православие. – М., 2004.
7. Дмитриева Е.Е. "К вопросу "исторических неточностей" в "Вечерах на хуторе близ Диканьки" // Н.В.Гоголь: Загадка третьего тысячелетия: Первые гоголевские чтения: Сб. докл. / Под общ. ред. В.П.Викуловой. – М., 2002.
8. Гоголь Н.В. Заколдованное место // Там же.
9. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Там же.
10. Гоголь Н.В. Майская ночь, или Утопленница // Там же.
11. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Эпос и роман. – СПб., 2000.
12. Гоголь Н.В. Вий // Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. – Т. 2. – М., 2006.
13. Эпштейн М.Н. Панночки и Россия: демоническое у Гоголя // Эпштейн М.Н. Слово и молчание: Метафизика русской литературы: Учебн. пособие для вузов. – М., 2006.
14. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. – Т. 2. – М., 1987. – С. 310.

15. Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. – Даугавпилс, 1988 // <http://romanlibrary.science.ru>

16. Архимандрит Константин (Зайцев). Гоголь как учитель жизни // Н.В.Гоголь и Православие. – М., 2004.

17. Лотман Ю.М. Из наблюдений над структурными принципами раннего творчества Гоголя // Ученые записки Тартуского государственного университета. – Вып. 251: Труды по русской и славянской филологии. XV. Литературоведение". – Тарту, 1970.

18. Барабаш Ю.Я. "Страшная месть" в двух измерениях: Миф и (или?) история // Вопросы литературы. – 2000. – №3. – С. 171–210.

19. Грабович Г. Гоголь і миф України // Сучасність. – 1994. – №9–10. – С. 77–95, 137–150.

20. Зеньковский В.В. Апологетика // Зеньковский В.В. Основы христианской философии. – М., 1997.

21. Воропаев В.А. Гоголь над страницами духовных книг: Научно-популярные очерки. – М.: Макириевский фонд, 2002.

22. Прошлое было где-то впереди, в начале событий, ряд которых не соотносился с воспринимающим его субъектом. "Задние" события были событиями настоящего или будущего". (Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. – Л., 1967. – С. 262.)

Е.И.Нещерет

**Психология невербальной речи
как средства интерпретации художественного образа
в литературном произведении
(на примере повестей Н.В.Гоголя)**

Не вызывает сомнения, что Гоголь, представитель реалистического направления в русской художественной прозе, является тонким психологом, знатоком тончайших переживаний души человеческой. Мастерство психологических зарисовок раскрывается во многих произведениях и раннего периода его творчества, и более позднего. Для обрисовки характеров своих персонажей Гоголь умело пользуется как вербальными, так и невербальными средствами. Чтение невербальных сигналов – важное условие понимания смысла, подтекстовой информации. Следует отметить, что различные виды (подсистемы) невербальных проявлений оказываются одинаково значимыми для проникновения в суть его произведений.

Оптико-кинетическая подсистема (кинесика) – одна из централь-