

лет небо - Урания, Астерия; близится к смертным - "золотронная" и "улыбчивая" Афродита.

Итак, в ивановской картине мира, как и в мифологической, существует верх и низ, первое соотносится с духовным, божественным, необычным, второе - с земным, повседневным, лексические номинации этих сущностей (*высшая реальность, реальнейшее, восхождение - низшая реальность, реальное, нисхождение*) призваны заострить внимание на *действительном* существовании верха и низа. Области эти не изолированы друг от друга, они соединены, но соединение это скрыто: "*сокровенные* для простого глаза черты", "определимые лишь *высшим прозрением* и *мистически* соединенные точки".

Литература

1. *Бахтин М. М.* Творчество Ф. Рабле и народная культура средневековья. М., 1990. С. 27 - 28.
2. *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М., 1976. С. 214.
3. *Лакофф Д., Джонсон М.* Метафоры, которыми мы живем // Теория метафоры. М., 1990. С. 400.

А.В. Снигирев
Уральский университет
(Екатеринбург)

ПОДМИГИВАЮЩИЙ ГОГОЛЬ: СИТУАТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ УПОТРЕБЛЕНИЯ ЛЕКСИКИ ВИЗУАЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ В ПОВЕСТИ "ВИЙ"

Зачастую при прочтении и анализе произведения может возникнуть такая ситуация, когда какая-либо мелочь, деталь вносит ясность не только в понимание отдельного образа, но и в понимание закономерностей построения целого произведения. Например, Ю.М. Лотман, обратившись в небольшой заметке "Когда же черт возьмет тебя..." к одной-единственной строчке из романа в стихах "Евгений Онегин",

приходит к важному выводу: “Шутливая экспрессивная реплика раскрывается как часть одной из наиболее значимых масок Онегина” [1, с.399].

Как показал построчный анализ гоголевской повести “Вий”, в ней существует целый ряд закономерностей на лексическом уровне, служащих для выражения авторской идеи, которая нашла свое воплощение в тексте. Одна из таких закономерностей заключается в ситуативных особенностях употребления экспрессемы *черт* и лексики со значением визуального восприятия. Данная закономерность, думается, может прояснить некоторые особенности композиции и авторской интенции в повести “Вий”.

Ю.М.Лотман отмечает: “...в народной речи упоминание черта в чисто экспрессивной функции было исключено не только в пушкинскую эпоху, но и значительно позже, заменяясь эвфемизмами типа “прах ты побери”, “провал ты побери”. Прямое обращение к черту воспринималось во всей полноте своего знаменательного значения” [1, с. 396].

Но если еще в XIX в. фразы типа “*черт тебя побери!*” представляли собой в русском языке прямой призыв нечистой силы на голову проклинаемого, то в XX веке постепенно утрачивают такую семантику, теперь они несут в себе зачастую только экспрессивное и оценочное значения, постепенно уходя из употребления и заменяясь англицизмами. Так, в “Толковом словаре русского языка” под ред. проф. Д.Н.Ушакова фраза *черт возьми (дери, побери, подери) кого-то* уже рассматривается как устойчивый фразеологизм “... в значении вводного слова или междометия, выражающего удивление, восхищение или же возмущение, негодование” [2, с. 1290].

Черт, который, как гласят предания, стоял за спиной Гоголя [3] и который царит в “Вие”, появляется в повести не сразу, а лишь после того, как его призывают, после того, как один из героев восклицает “*Что за черт!*” и “*Ни чертова кулака не видно!*”[4, с. 151] и сразу же возникает мотив плутания среди чистого поля по вине нечисти, характерный для русской литературы. Вспомним хотя бы стихи А.С.Пушкина:

*Хоть убей, следа не видно,
Сбились мы, что делать нам?
В поле бес нас водит, видно,
Да кружит по сторонам* [5, с. 152].

После долгих блужданий герои выходят к хутору, где Хома первый раз встречается с ведьмой и где начинаются его фантастические приключения.

Но до этого на двух страницах дан своего рода “очерк малороссийской семинарии”, который, если воспринимать “Вий” прежде всего как фантастическое произведение, не имеет, казалось бы, никакого отношения к содержанию повести. В этом описании представлен обыденный реальный план, тогда как в остальном тексте - преимущественно иллюзорный, фантастический. На этих страницах автор рассказывает, что учащиеся в семинарии делятся на грамматиков, риторов, философов и богословов, и обрисовывает отличительные черты бурсаков каждой из этих групп. Так, читаем о грамматиках: *“Грамматики были еще очень малы; идя, толкали друг друга и бранились между собою самым тонким дискантом; все были почти в изодранных или запачканных платьях, и карманы их вечно были наполнены всякой дрянью, как-то: бабками, свистелками сделанными из перышек, недоеденным пирогом...”* [4, с. 147].

В этом фрагменте мы находим также описание должностей в семинарии, обычаев и нравов бурсаков. На первый взгляд никакой связи “очерка” (кроме внешней - через героя) с остальным текстом нет.

Переход от реальных событий к иллюзорным, от реализма к фантастике совершается в повести иногда резко, неожиданно и зачастую маркируется упоминанием нечистого.

В тексте можно найти много подобных примеров. Так, читаем: *“Вишь, чертов сын!” подумал про себя философ: “пронюхал, длинноногий вьюн!” Он прошел вниз и увидел кибитку, которую принял сначала за хлебный овин на колесах. В самом деле, она была так же глубока, как печь, в которой обжигают кирпичи”* [4, с. 158 - 159]. Реальная картина становится фантастической после чертыхания Хома (кстати, в тексте так и не ясно, кого именно герой называет “длинноногим вьюном”: ректора или черта), обыкновенная кибитка представляется бурсаку хлебным овином. Потом появляется сопоставление кибитки с печью и, наконец, автор как бы с облегчением замечает: *“Это был обыкновенный краковский экипаж...”* [4, с. 159].

Но всякий раз называть нечистого перед его появлением было бы слишком просто и плоско, и вскоре читателю наскучило бы ждать рогатого после каждого восклицания

“*черт!*”, и Гоголь вводит в ткань повествования еще одну группу лексических средств, позволяющих сделать переходы от реальности к иллюзии и, наоборот, от фантастического к реальному (таких переходов туда и обратно в повести чрезвычайно много, реальный и фантастический план меняются как орел и решка на стремительно вращающейся монетке) более плавными, оправданными и не столь бросающимися в глаза. Особенность этого приема состоит в том, что лексика визуального восприятия используемая писателем, реализует в контексте повести не только свою основную семантику, но и дополнительную.

Абрам Терц в своей книге “В тени Гоголя” замечает по поводу “Вия” : “Повесть Гоголя как целое наэлектризована глазами и взглядами, силящимися что-то увидеть или уйти от встречных очей, раздраженный и замороженный увиденной картиной так же, как глазами и взглядами, исполненных борьбой между невозможностью видеть и жаждой прозреть, между трепетом, запретом, наложенным на зрение и страстью нарушить закон и преступить барьер, отделяющий нас от Вия, от глазастой, всевидящей тайны...” [6, с. 304]. Действительно, в повести очень часто употребляются слова, связанные с визуальной деятельностью человека - как глаголы (*увидел, огляделся, посмотрел* и т.д.), так и существительные (*глаз, очи, взгляд* и т.д.). Да и само название (“Вий”) так и хочется отнести к группе однокоренных слов типа *видеть*. Подобного обилия слов с семантикой зрительного восприятия не встречается больше ни в одном произведении Гоголя. Высокая частотность употребления в тексте семантически однотипной лексики заставляет думать - зачем это? Только ли случайность или художественный прием?

Обратимся непосредственно к тексту: “*Он (Хома - А.С.) вскочил на ноги с намереньем бежать, но старуха стала в дверях, и **вперила** (здесь и далее выделено мной - А.С.) на него сверкающие **глаза**, и снова начала подходить к нему. Философ хотел оттолкнуть ее руками, но, к удивлению, **заметил**, что руки его не могут подняться, ноги не двигались...*” [4, с. 154 - 155]. Или: “*Философ хотел же несколько **осмотреть** снаружи панские хоромы; но как ни **пялил** свои **глаза**, ничего не могло означиться в ясном виде: вместо дома представлялся ему медведь; из трубы делался **ректор**...*” [4, с. 162], а уже немного ниже эта фантастическая картина заменяется зарисовкой в традициях реализма,

которая начинается следующим образом: *“Философ начал на досуге осматривать те места, которые не мог разглядеть ночью. Панский дом был низенькое строение, какие обычно строились в Малороссии. Он был покрыт соломой...”* [4, с.162]. Таких случаев в тексте можно отметить более десятка, включая сцены в церкви, когда Хома каждый раз поновому видит ведьму: *“Он дико взглянул и протер глаза. Но она точно уже не лежит, а сидит в своем гробе. Он отвел глаза свои и опять с ужасом обратил на гроб...”* [4, с. 174]; *“...он ...робко повел глазами на гроб. Сердце его захолонуло. Труп уже стоял перед ним на самой черте и вперил на него мертвые, позеленевшие глаза...”* [4, с. 176] - и, наконец герой видит самого Вия: *“Не имел духу разглядеть он их; видел только, как во всю стену стояло какое-то огромное чудовище...”* [4, с.182]. И, конечно же, знаменитое финальное в этой сцене: *“Поднимите мне веки : не вижу !”* - сказал подземным голосом Вий - все сонмище кинулось подымать ему веки. *“Не гляди!”* - шепнул какой-то внутренний голос философа. *Но не вытерпел и глянул...”*[4, с. 183].

Конечно, лексика визуального восприятия отражает прежде всего соответствующую ситуацию реальной действительности, которую наблюдают герои, но в контексте повести “Вий” она приобретает дополнительные смыслы, характерные именно для этого произведения. Особенно частотное употребление лексики с семантикой зрительного восприятия в так называемых “пограничных” ситуациях, когда герой сталкивается с фантастической реальностью (первая встреча с ведьмой, молитвы в церкви, встреча с Виём). Гоголь постоянно подчеркивает, что его герой смотрит на открывающийся ему мир, он *“глядит”*, *“перит очи”*, *“взглядывает”* и т.д. с *“ужасом”*, *“страхом”*, *“содроганием”*, а мертвая ведьма, русалка, Вий смотрят на него. Причем нечисть не смотрит, а *“пронизывает”*, и *“с пением вторгается в мир”* [4, с. 155]. Таким образом происходит столкновение двух миров, и герой, увидев другой, фантастический мир, или же увиденный этим миром, переходит в него, и реальное в повести вмиг заменяется иллюзорным. Лексика визуального восприятия действительности, как и “чертыхания” героев, встречается именно на “пограничье” между реальностью и фантастикой, при этом она не только маркирует этот переход из одного мира в другой, но и служит своеобразным “посредником”

между иллюзорным и реальным, именно благодаря ей мир легенд и сказок проникает в обыденность, “с пением вторгается”. Благодаря этому сказочный мир, в который попадает Хома Брут, уже не выглядит чужеродным рядом с миром малороссийской семинарии и, более того, воспринимается как его логическое продолжение. И рассказы о повадках ведьм, сперва воспринимаемые как простые казацкие байки, вдруг переплетаются с реальностью в отрывке: *“Испуганные духи бросились, кто как попало, в окна и двери, что бы поскорее вылезть, но не тут-то было: так и остались они там, завязнувши в дверях и окнах. Вошедший священник остановился при виде такого посрамленья божьей святыни и не посмел служить в таком месте...”* [4, с. 183]. Заметим: священник удивлен не самим фактом присутствия нечистой силы, а тем, что она залезла в божий храм.

Гоголь в своей повести сумел нарисовать картину особой реальности, в которой иллюзия и фантастика являются логическим продолжением реальности и обыденности и наоборот. Автор показал, что человек все это может увидеть, хотя и плата за такую возможность очень большая. Абрам Терц, который в своей работе о Гоголе очень интересовался всяческими “подмигиваниями”, так пишет об этом: *“Взглянуть - сгинуть. Потому что взглянуть, увидеть - это значит - прорезать глаза в невидящей, мертвой материи и попустить им увидеть себя, настигнуть, убить...”* [6, с. 300]. Размывая границу между иллюзией и реальностью, Гоголь все же выражает свою авторскую позицию, но не непосредственно в тексте, а на интертекстуальном уровне, в примечании: *“Вий - есть колоссальное создание простонародного воображения...”* [4, с. 147]. Таким образом, примечание, как это зачастую бывает с интертекстуальными проявлениями авторской позиции (например, с эпиграфами), находится в противоречии с основным текстом. В данной повести примечание выражает именно авторскую позицию, несмотря на то, что многие исследователи не считают нужным брать его во внимание. Читаем у Абрама Терца: *“Вий - только повод, только точка, поставленная в итоге в повести Гоголя, вынесенная зачем-то (зачем?!) в заголовок, сопровождаемый вместо эпиграфа сноской, которая, однако, нам ничего не разъясняет в смысле вынесенного названия - Вий”* [6, с. 300].

Повесть Гоголя оставляет странное, двойственное ощущение. Трудно понять - серьезное ли это повествование или же шутка над читателями - вспомним хотя бы последнюю фразу повести - о звонаре Халяве, приятеле Хомя: "*причем не позабыл, по прежней привычке, утащить старую подошву от сапога, валявшуюся на лавке...*" [4, с. 184]. Эта неясность возникает прежде всего по причине самой особенности повествования, когда зачастую непонятно, где тут реальность, а где иллюзия.

В повести фантастическое является логическим продолжением обыденного, а не входит с ним в конфликт (см. сцену со священником в оскверненном храме). Взаимодействие их происходит при призыве нечистой силы посредством чертыхания (традиционный прием) и при помощи сложной системы взглядов и подглядываний, когда лексика визуального восприятия дает возможность не только просто смотреть, но и проникать в иной мир (новаторство автора). Последний прием был использован Гоголем еще только один раз - в повести "Портрет", когда художник не может оторвать взгляда от глаз человека, нарисованного на картине. Однако в дальнейшем Гоголь к этому приему как доминантному при организации художественного мира произведения не прибегает, что позволяет говорить об особенном видении мира, отраженном только в повести "Вий". В остальных случаях это уже не способ видения мира как таковой, а один из многочисленных художественных приемов автора.

Литература

1. Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллин, 1993. Т.3.
2. Толковый словарь русского языка: В 4 т. /Под ред. проф. Д. Н. Ушакова: М., 1940. Т.4.
3. См. об этом: Мережковский Д. С. Гоголь и черт (Исследование) // Мережковский Д. С. В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет . М., 1991.
4. Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 6 т. М., 1950. Т.2.
5. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 6 т. М., 1949. Т.2.
6. Абрам Терц. Собр. соч.: В 2 т. М., 1992. Т.2.