

А.Г.Зеленский
Днепропетровский университет

МОДЕЛЬ МИРА “ВЕЧЕРОВ НА ХУТОРЕ БЛИЗ ДИКАНЬКИ” И “МИРГОРОДА” Н.В.ГОГОЛЯ

Внимание к форме в широком понимании этого термина расширяет поле интерпретационного охвата. От интереса к автору как инициатору смысла мы переходим к рассмотрению текстовой целостности как главного объекта формального и концептуального анализа, и далее – к тексту-игре, если понимать под этим интерпретационную многозначность текста для читателя, тем не менее не отказывающегося ни от интереса к биографическим фактам, ни от структуралистского анализа.

Необходим комбинированный подход к анализу текста – игры в ранних циклах Н.В.Гоголя, опирающийся не только на категории традиционных реалистических (миметических) канонов, но и на принципиально иную методологическую перспективу, которая бы позволила проследить связи и взаимодействия таких онтологически разделенных миров, как измерение экстратекстуальной реальности и неограниченных вариантов воображаемых миров (измерений) литературы. Конструирование литературной формы иллюзии, механизмы игры в представлении литературных условностей; разноконтекстуальное проявление самосознающего игрового пласта – вот некоторые векторы исследования. Игра при этом понимается как мифообразующий фактор, хотя она шире сферы мифологического.

Игра – необходимый способ социальной жизни; то, что поддерживает идеал, в свою очередь определяющий духовную культуру эпохи. Из стихийного качества, ритма жизни игра становится для тех или иных слоев общества, а в какие-то периоды – общества в целом, драматургической тканью реализации какого-либо высшего социального сюжета, нравственно – социальной идеи. Игра как постоянная стихия в каком-то смысле для исследователя аморфна, точнее, она говорит об эпохе не все, хотя, безусловно, имеет формообразующее значение для исторически складывающихся идеалов социальной жизни. Они требуют для себя условий игры (таков собственно игровой характер воплощения, идентификации себя с иным), поскольку более всего они связаны с областью мечты, фантазии, утопических представлений. С выходом в свет работ “*Notio Ludens*” Й.Хейзинги и “Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса” М.М. Бахтина феномен игры начинает осмысляться как онтологический статус существования людей, социальной жизни.

Основное разделение "игра - неспособность к игре" идет не по социальным группам и слоям, не по степени приближенности этих слоев к культуре: разделение идет поподлинности либо неподлинности реализации в культуре всеобщего – онтологически человеку присущего – игрового начала. "Вечера..." – как бы энциклопедия добуржуазного, эпического мира, захватывающая все его комические и трагические, бытовые и патетические стороны. Это серия рассказов о громокипящей жизненной полноте, о еще неотчужденной, неиссякаемой энергии этого мира, готовой пролиться в самые неожиданные, самые причудливые формы и русла. Здесь человек, при всех своих бытийственных богатствах и возможностях, равен самому себе, живет, прибегая к личинам и маскам только на празднества. Можно говорить о его духовном довольстве, об избытке и переизбытке сил, свойственному исторически отроческой душе. Гоголь воссоздает мир, не успевший еще избыть первобытную свежесть, не знающий (до поры до времени) мучительной рефлексии, которая обессиливает мысль, нигилизма, рушащего традиционную, здравую иерархию предметов и явлений. Он еще сохраняет причастность к простым и мудрым ритмам природы.

В литературоведении гоголевские "Вечера..." и "Миргород" уже довольно продолжительное время трактуются как тексты, имеющие статус этнокультурного мифа в его сугубо художественном, эстетическом аспекте. В этих текстах наличествует особое измерение, воплощающее идею о социокосмическом пространстве, тяготеющее к универсализации всех проявлений человеческого мира вообще. Хотя универсализация в данном случае – поэтическая, поэтому, несмотря на неизбежно заявляемую мировоззренческую определенность, картина мира, выстраиваемая Гоголем, должна рассматриваться как игровое подобие гипотетического, "первоначального" мифологического свода. Говоря точнее, это – игровой отголосок, напоминающий о существовании некой изначальной реальности, адекватно воплощенной в мифе. С одной стороны, проигрывание мифа является естественным способом ретрансляции его смыслов, но с другой – обнажает неизбежные профанические интерпретации целостности мироздания. Подчеркивая глубинную онтологическую заданность ироники – совмещением таких качественных характеристик бытия, как: игровое – серьезное, сакральное – профанное, человеческое – космическое ("родное" – "вселенское"). Эти характеристики не противостоят друг другу, поскольку они амбивалентны в пространстве текста, обладающего собственной упорядоченностью, в которой все элементы гармонично включены в художественное целое. Но качественные характеристики бытия противостоят, в представлении

Гоголя, более могущественному искажению, чем диканьско-миргородское обывательство, — вселенскому метафизическому злу. Для христианского мировоззрения этот факт еще более очевиден, чем для системы взглядов архаических мифологий, хотя в обоих случаях происходит персонализация того или иного деструктивного элемента мира в образах, тяготеющих либо к более рациональному осмыслению, либо к более иррациональному (зло, как безликая сила, например). Знаменателен в этом отношении образ черта в "Вечерах...". В игровой вселенной "нечистый" как бы одомашнен, включен в круг известного, в систему налаженных взаимоотношений: кузнец Вакула путешествует верхом на черте в Петербург; в "Сорочинской ярмарке" вмешательство его обеспечивает счастливую развязку сюжета и торжество родового уклада. На другом полюсе отношений — ситуация вочеловечивания зла, как, например, в "Вечере накануне Ивана Купала" или "Страшной мести". Здесь черт и его "медиаторы"- люди играют отрицательную роль, но роль эта не столь контрастирует с универсальным смыслом взаимодействий между человеком и силами его окружения, — смыслом, данным через модель мифологически-гармонического целого. Гораздо более катастрофично "измельчание" человека, потеря им необходимых ориентиров, профанация заложенных в мифологическом своде качеств и отношений (А.Ремизов назвал героев Гоголя "эткими человекообразными"). В качестве безличной силы черт у Гоголя олицетворяет деструктивные качества в устройстве мира и общества. Точнее говоря, именно человеческие мелочность и инертное невежество позволяет злу как таковому возникнуть, опираясь на "мертвенность" души. Скажем так, черт — это дурная привычка, диктующая свои условия ее носителю. Но в космическом целом это качество равноценно всем остальным.

Одну сторону гоголевской вселенной наполняют неслыханные по своей патетике человеческие помыслы и поступки, другую — холодит, вымораживает абсолютный духовный нуль. Гоголь — поэт антитетических начал мира, совмещения антисостояний. Основой гоголевского двойного бытия (в социокультурном аспекте) является чрезвычайно твердый и оригинальный сплав двух культур — русской и украинской. Украинское начало Гоголя — не только в его "полтавской" биографии, географии и этнографии, в барочных неистовствах его поэтики, переизбытке красок, звуков, характеров, в прихотливейшей архитектуре его синтаксиса, провисающего между двумя языковыми стихиями, в частых украинских отголосках его словаря. Гоголь, кроме того, прямой наследник своеобразного украинского культурного Двоемира, соединяющего воедино внешне несоединимое, несводимое.

По Бахтину, культура всегда пребывает в некоем духовном пограничье, так как любое её явление определяется его территорией, т.е. его несовпадением с соседней областью – следовательно, его границами. Староукраинская же культура явственно расслаивается вдоль гипотетической мировоззренческой границы на два разнородных массива: на фольклорные миры, чьи идеи, образы, жанры и т.д. прорастали в мифологические глубины древнеславянского сознания и быта – и на изысканную школьную премудрость, отстоявшуюся в европейских университетах; на схоластически – аристотелевскую ученость, с замечательной последовательностью соединяющей многосложный мир в восходящее к целому парадигмы.

Гоголь в “Тарасе Бульбе” мельком, но весьма точно отметил это двоимирие украинца XVII в., сопрягавшего Горация (поэта зрелой цивилизации) с первобытной энергией. Бесшабашная казацкая община в низовьях Днепра и средневековый университет в его верховьях – вот “география” украинской культуры той эпохи, ее идеологические полюса, тяготеющие друг к другу.

В творчестве Гоголя напряженной жизнью продолжает жить это двоимирие, этот причудливый союз эпоса, первобытной, “диканьской” полноты – и цивилизации, усложняющей, но и опустошающей человека. Его полтавский опыт, его счастливый провинциализм уникальным образом встретился с петербургским авангардом мировой цивилизации, заострившим ее основные, в том числе и отрицательные, тенденции. Гоголевские “Диканьки” и “Петербург” пребывают в разных не только географических, но и исторических широтах. Диканька – это, в терминах Шиллера, абсолютное прошлое мира, т.е. его “эпическое время”, Петербург же – его абсолютная современность. В Диканьке древнейшие мифопоэтические представления переживаются как бесспорная жизненная реальность. Для описания Петербурга создается новый, буржуазный миф – миф об отчуждении, о торжестве хаоса и неустроенности.

Образ Украины как модели вселенной совмещает в себе две ипостаси: “этнический” идеал “Вечеров...” и “исторический”, “национальный” идеал “Миргорода”. В плане предромантических оппозиций малороссийский регион “мыслился под знаком патриархальной идилличности, безыскусности и цельности”, – указывает Ю.В.Манн [2,с.334], исследовавший ближайшую к Гоголю предысторию “гоголевского мифа”. “Под кротким небом Малороссии всякая деревня есть сокращенный Эдем”, – говорилось в “Малороссийской деревне” (1827) И.Кулжинского, лицейского учителя Гоголя. Литературный миф о Малороссии как о “сокращенном Эдеме” представал в мире произведений сентименталистских и романтических предшественников Гоголя, вплоть до Сомова. Манн полагает, что

Гоголь уже в "Вечерах..." добивается "усложнения романтического мира", созданного отечественной литературной традицией. С другой стороны, подобного рода усложнение выглядит как упрощение романтического - до мифологического, до "чистой" мифологемы в ее "национальном" варианте [1, с.409-411].

В русской романтической эстетике и поэтике "украинское" в значении "народное" входит в оппозицию "народное - столичное": в трансформированном Гоголем виде эта оппозиция заявлена уже на первых страницах "Старосветских помещиков". Поскольку Украина здесь - та арена, на которой разворачивается мистерия бесконечного повторения "первомифов", постольку "украинское" в значении "исторического" (а фактически - "мифологического") входит в оппозицию "настоящее - прошлое" (эта вторая оппозиция также типична для романтического сознания). Происходит характерное смещение: "По правилам оппозиций, получалось: чем древнее, тем добрее, справедливее. У Гоголя - наоборот. Гоголевский мир имеет прошлое и настоящее, свои коллизии между персонажами и рассказчиками, свои конфликты романтического отчуждения (в их мифологизированной форме). Словом, это не "сокращенный Эдем", а сокращенная вселенная, имеющая и свой рай, и свой ад" [2, с. 336].

Романтическое сознание в силу продуцируемого им принципа двоemiрия тяготеет к созданию моделей. Романтический текст - продукт творческого воображения и участник диалога с природой, с универсумом, а также - с иными культурами: тип романтического художественного сознания ориентировался на диалогизированный культурный контекст. Таким образом, текст, в силу своего "полемического" положения по отношению к реальности, стремится эту реальность в себя включить через диалогическое "удвоение" ее. Таков один из механизмов создания модели мира-отображения суммы представлений об универсуме внутри данной традиции.

В "Вечерах..." и "Миргороде" модель мира выстраивается по законам вертепа. Но вернуть историю в мир вертепа - не значит прочесть ее в виде сухого, по возможности полного свода действительных событий, происшедших с определенного времени на определенной территории. Вертеп не к "чистой" истории стремится, а к пародийной "чистоте" первомифа. подменяя собой реальную историю в поэтизированном сознании, миф постепенно самое историческую арену превращает для этого сознания в арену вертепа, где, вращаясь, бесконечно сменяют друг друга одни и те же кукольные персонажи. Такая подмена, кроме мифологического смысла, имела также обрядовое, магическое значение - установление реальной связи между образом (куклой) и его прототипом.

Достаточно распространена точка зрения, что история не столько объективная реальность, сколько миф. Он дается человеку не извне, а изнутри, ибо в микрокосме заключены все исторические эпохи прошлого. Поэтому постижение тайны истории возможно только через внутреннее переживание исторического предания, т.к. именно там скрыта символика исторических судеб данного народа, имеющая первостепенное значение для построения философии истории и постижения внутреннего ее смысла. Память есть вечное онтологическое начало истории. Поскольку именно эстетизация (в эпоху романтизма – в особенности) определяет основные действия по обмену жизни и искусства онтологическими признаками, история понимается как эстетический артефакт, а прошедшее и историческая современность – как художественное произведение.

Моделирование мира в формах вертепа базируется на принципе театрализации, который является основным способом воплощения в произведении его структурообразующего начала – движения. Театральность позволяет “зарифмовать” и сгармонизировать все виды искусства в единый комплекс, преодолеть барьеры времени, оправдать всевозможную иллюзию, в хаосе формы обнаружить беспрекословную логику; театральность в состоянии очеловечить грандиозность формы, не снижая ее величия: именно этот принцип уравнивает масштаб вселенной и человеческой личности, так как только на основе игры человек преодолевает бесконечность пространства (О типологическом родстве художественных принципов Гоголя с театральностью эпохи барокко см. работы Ю Барабаша).

Театрализация заявляет себя в нескольких аспектах: на структурном уровне – является “рычагом” осуществления основы художественной формы гоголевского барокко; на уровне восприятия художественной формы она – главный показатель элементов формы как эстетической категории; на уровне психологии театрализация примиряет человека с Богом и судьбой, с исторической точки зрения театрализация входит в магический круг основ миропонимания как способ человеческой включенности в систему мироздания; театрализация является формой обряда и обычаев разных народов; а как самостоятельная и самодостаточная категория театрализация способна смещать временные и пространственные связи. По этим причинам в гоголевском барокко она становится сущностным выражением стиля.

Игровой мир – карнавал – представлял собой пограничную зону реального мира и фантазии, и в этой пограничной зоне человек чувствовал себя иначе, напряженнее, чем в обычной жизни. Именно в театрализации существует зазор, “прорыв” между действительностью и возможностью. В нереальности игры выявляется сверхреальность сущности. Игра-представление нацелена на возведение сущности,

причем собственная сущность игры не зависит от сознания тех, кто играет. Репрезентирующая функция игры используется двояко: фигура игрового мира замещает нечто, что обладает сверхреальностью сущности, а декорация замещает всю вселенную. Театральность – экстаз формы, ее трагическая и/или комическая гипертрофированность.

1. *Звянецковский В.Я.* Николай Гоголь. Тайны национальной души. – К., 1994.
2. *Манн Ю.В.* Поэтика русского романтизма.- М., 1976.

Стаття надійшла до редколегії 24.11.1999.

Summary

The article employs a combined approach to the analysis of interpretationally multivalent text-game in the cycles of N.Gogol's narratives "Evenings on a Farm Near Dikanka" and "Mirgorod" with the exercising of the elements of biographic and structuralist methods. Such a game is a factor of myth creation. Gogol's image of Ukraine becomes a model of the universe, which combines two hypostases – ethic ("Evenings on a Farm Near Dikanka") and historical, national ("Mirgorod"). Gogol's world modeling follows the rules of a puppet show and carnival. Gogol's baroque is based on the principles of theatricality.

© А.Г.Зеленский